$2.09.
M95

Poetica teatrului modern

LITERE

A

ACADEMICA

Nicoleta Munteanu

INSTITUTUL EUROPEAN

Lucrare apărută cu sprijinul Universității „Petre Andrei” din Iași

Nicoleta MUNTEANU este doctor în filologie (2008), profesor titular la Colegiul Național Iași. A debutat în 1999 în revista *Timpul,* având o constantă activitate publicistică în presa locală și națională.

Nicoleta Munteanu, *Poetica teatrului modern*
© 2011, Institutul European Iași, pentru prezenta ediție

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior
Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, 700469, O.P. 1, C.P. 161
euroedit@hotmail.com, www. euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MUNTEANU, NICOLETA
Poetica teatrului modern: Luigi Pirandello și Matei Vișniec /
Munteanu Nicoleta; pref.: Antonio Patraș. - Iași: Institutul European, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-611-728-2

I. Patraș, Antonio (pref.)

821.131.1.09 Pirandello, L.
821.135.1.09 Vișniec, M.
929 Pirandello, L.
929 Vișniec, M.

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMÂNIA

82.09
M95

NICOLETA MUNTEANU

Poetica teatrului modern
Luigi Pirrandello și Matei Vișniec

Prefață de Antonio PATRAȘ

BIBLIOTECA JUDETEANA „GH.ASACHI” IASI

SL

870412

INSTITUTUL EUROPEAN
2011

V
2
2015

1 V
2019

Fiului meu, Horia, prietenul zeilor

CUPRINS

Mulțumiri / 9
PREFAȚĂ / 11

INTRODUCERE / 19

Capitolul I. **STRATEGII DRAMATICE** / 35
1. Teatru în teatru ca metatext, intertext, punere în abis / 35
2. Structuri monologale / dialogale / 92
3. Structuri epice/ dramatice / 111

Capitolul II. **STATUTUL PERSONAJULUI** / 141
1. A fi / a părea. A vrea să fii / a putea fi / 141
2. A fi un altul / alții. A nu mai fi / 173

Capitolul III. **LIMBAJUL VERBAL DIN PERSPECTIVA MODURILOR DE STRUCTURARE A LIMBAJULUI DRAMATIC MODERN** / 197
1. Între traducere și recreare / 199
2. Sens și conotație lingvistică / 206

CONCLUZII / 225

OPERE / 231

BIBLIOGRAFIE / 233

Mulțumiri

… tuturor acelora care au fost alături de mine din momentul conceperii acestei lucrări şi până în prezent, precum şi celor ce au făcut posibilă această apariție editorială.

… celor care m-au ajutat să devin ceea ce sunt, celor care au avut încredere în gusturile şi opțiunile mele culturale, regretatului profesor Dumitru Irimia (coordonatorul lucrării de doctorat ce stă la baza acestei cărți) şi scriitorului Matei Vişniec care, cu nespusă generozitate, mi-a pus la dispoziție manuscrise şi pagini de bibliografie indispensabile.

… reprezentanților Universității „Petre Andrei" din Iaşi şi, în special, profesorului Daniel Şandru pentru sprijinul acordat în editarea acestui volum şi pentru susținerea proiectului cultural „Alecart".

… Aneimaria Blanaru şi Roxanei Patraş, pentru răbdarea de a lectura şi de a pregăti pentru tipar aceste pagini.

… prietenilor de aproape şi de departe, părinților şi familiei pentru fiecare clipă în care mi-au amintit care sunt lucrurile cu adevărat importante şi mi-au insuflat puterea de a termina această carte.

Nicoleta MUNTEANU

PREFAȚĂ

Absolventă a Facultății de filologie la universitatea ieșeană cu rezultate remarcabile (șefă de promoție), confirmate ulterior în activitatea didactică și de cercetare, Nicoleta Munteanu abordează în studiul de față, la origine teză de doctorat, teatrul a doi cunoscuți autori dramatici provenind din literaturi și din epoci diferite (Pirandello și Vișniec). Perspectiva de interpretare se dovedește a fi, deopotrivă, teoretică și istoric-comparativă, autoarea lucrării punând accentul pe relația dintre viziunea despre lume și artă și limbajul dramatic, înțeles ca formă de comunicare estetică *sui generis*, cu reguli și procedee specifice. După cum suntem avertizați de la bun început, pe cei doi dramaturgi îi leagă, dincolo de mode și timp, nostalgia clasicității și a unei lumi bine întocmite, în care cuvântul joacă un rol fundamental, o lume cu sens chiar și atunci când pare a-și fi pierdut sensul cu totul. Așa se face că, deși ambii scriitori refuză programatic clișeele teatrului mimetic, deși ambii deconstruiesc iluzia realistă, niciunul nici celălalt nu cad în ispita experimentului facil sau excentric, de tip avangardist. Iconoclastia, subversivitatea mesajului artistic vizează, în consecință, refuzul hotărât al formelor goale – de unde și fireasca reîntoarcere la valorile „tari" ale tradiției (nu doar) literare.

Din acest unghi privind lucrurile, Pirandello și Vișniec par mai degrabă niște reformatori moderați („antimoderni", ar fi spus Compagnon) ai teatrului modern, pe care se obstinează a-l menține în trena literaturii, ca „text" destinat atât punerii în scenă (în varianta spectacolului), cât și, deopotrivă, lecturii propriu-zise, îndemnând la dramatizarea imaginară. Plecând de la astfel de observații, Nicoleta Munteanu subliniază necesitatea unui demers hermeneutic sensibil diferit în raport cu practicile curente de interpretare (în marea lor

majoritate, impresionist-literaturizante), un demers îndatorat în mare măsură filosofiei limbajului, filosofiei, în genere – ceea ce este, cumva, de la sine înțeles, având în vedere că drama cuvântului și a lipsei de comunicare se află la baza configurării acestui gen de teatru nutrit de sentimentul absurdului și de tragedia ridicolului cotidian (teme obsesive ale modernității).

În cele trei secțiuni ale prezentei lucrări, autoarea analizează, pe rând: 1. strategiile dramatice ale celor doi scriitori, reductibile la formula anti-mimetică a „teatrului în teatru", cu câteva procedee caracteristice (dialogul și monologul dramatic, „teatrul în teatru" ca metatext, intertext sau „punere în abis" etc.); 2. poetica personajului dramatic; 3. limbajul verbal din perspectiva modurilor de structurare a limbajului dramatic modern. Gândită în felul acesta, sistematic, prezenta lucrare surprinde esențialul, exegeta dovedind nu doar un apetit teoretic și interpretativ ieșit din comun, ci și o cunoaștere temeinică a operei celor doi autori dramatici (Pirandello e citit în original, cu tot cu comentariile critice ale contemporanilor italieni sau francezi; la fel, Vișniec, căruia îi sunt aduse în discuție și piesele franțuzești încă netraduse).

Ca atare, dincolo de elementele de discontinuitate firească dintre operele lui Pirandello și Vișniec, Nicoleta Munteanu subliniază apăsat afinitățile privind viziunea lor despre lume și concepția dramaturgică. Spre exemplu, dacă la Pirandello „metateatrul devine o formă de metacritică teatrală", dramaturgul italian delimitându-se polemic în raport cu modalitățile anterioare de realizare a spectacolului (nu întâmplător, regizorul și actorii „se dezic explicit de viziunea autorului a cărui piesă urmează să o pună în scenă"), trebuie sesizat că într-o manieră similară „vorbește" și Matei Vișniec despre „condiția spectacolului", atribuind didascaliilor o funcție dublă, astfel încât acestea să ofere în continuare „indicații despre modul de constituire a universului ficțional", dar să conțină deopotrivă și niște „simboluri care reprezintă ele însele o punere în abis a textului". În consecință, dincolo de apropierea de „teatrul absurdului", de Beckett, Ionescu sau Arrabal (devenită un loc comun al exegezei), autoarea prezentului studiu are meritul de a fi observat, cu argumente serioase, că Vișniec „preia

tehnica de punere în abis a textului și a naturii spectacolului de la Pirandello", ambii dramaturgi redefinind, cu mijloace specifice, „relația dintre realitate (existență/ istorie) și ficțiune, dintre text și reprezentația teatrală".

Dar, chiar dacă formula „teatrului în teatru" relevă tendința autoreflexivă a dramaturgiei moderne, preocupate de problema propriului limbaj într-o mult mai mare măsură ca altădată (același lucru se observă în literatură și artă, în genere), Nicoleta Munteanu nu comite totuși eroarea de a absolutiza această predispoziție teoretizantă, subliniind ideea că marii scriitori și oameni de teatru nu-și întorc cu adevărat niciodată privirea de la viață, de la „realitate". Altfel spus, „noua structură" a artei moderne păstrează, în palimpsest, alfabetul originar, oricât de radicală ar fi „despărțirea" de trecut și de fantasmele lui. În fond, refuzul oglindirii mimetic-naturaliste aduce arta, iar, la sursele prime, originare, la mit și simbol – ceea ce explică interesul acordat reconstituirii contextului istoric ca element cu funcție poetică, de sugestie, și nu ca ornament inutil de arheologie dramatică (potrivit observațiilor exegetei, Meyerhold „pune în scenă *Don Juan* conform eticheței de la Curtea franceză", Vahtangov în *Prințesa Turandot* „utilizează tehnici ale spectacolelor populare", William Poël „apelează la dispozitivul scenic elisabetan", iar Giorgio Strehler „la modalitățile *commediei dell'arte*", Liviu Ciulei în *Cum vă place* „respectă spiritul epocii shakespeariene" etc.).

Mișcându-se cu lejeritate printr-o bibliografie impresionantă la care a înțeles să recurgă discret și oportun, fără gesticulații de prisos, Nicoleta Munteanu reușește să demonstreze foarte convingător că Vișniec e mult mai apropiat de Pirandello, acest clasic al modernității nu prea prizat la noi, în interbelic (dacă ne gândim la categoricele puneri la punct ale lui Camil Petrescu), decât de reprezentanții avangardei sau postmodernismului, de la Genet și Brecht la Anouilh, Pinget sau Natalie Sarraute. Chiar dacă personajele dramaturgului italian lasă impresia unor „disponibilități în căutarea formei ideale", pe când la Vișniec ele „apar ca definitiv închise în condiția de marionete", și într-un caz și în celălalt autorul izbutește să-și impună voința și să le manevreze în sensul dorit. Această omnipotență

auctorială reflectă, nu-i greu de sesizat, componenta clasică a discursului dramatic, indiferent de orice alte nuanțe. Mai mult, o altă asemănare între cei doi vizează evoluția de la experimentul radical la revizitarea ironic-nostalgică a trecutului (altfel spus, de la presupusa intransigență a modernismului la toleranța la fel de ipotetică atribuită de obicei postmodernismului). Și Pirandello și Vișniec au mizat, la început, pe destructurarea formelor tradiționale de reprezentare dramatică, sfârșind prin a recupera ulterior „istoria", cu toată patina și cu toate elementele ei desuete, de muzeu imaginar.

La Pirandello, concepția despre raportul dintre artă și viață își găsește expresia teoretică în noțiunea de „umorism", definită drept „o stare fundamental reflexivă", reductibilă în ultim resort la „sentimentul urmat de reflecția asupra sentimentului", „amestec intim de râs și de plâns, de comic și de tristețe". „Umorismul" nu caracterizează însă decât creația târzie a dramaturgului italian, ale cărui personaje simbolizează, în majoritatea cazurilor, o categorie psiho-morală pură, lipsită de ambiguități. Oamenii lui Pirandello sunt, după cum observă Nicoleta Munteanu, naturi simple, cu o psihologie elementară, pe care dramaturgul îi distribuie, după caz, fie în rolul cinicilor lucizi (Baldovino, Leone Gala, „Omul cu floarea în gură", Laudisi), fie în acela al marilor inocenți (Mateo Lori, Fulvia, Ersilia Drei). Abia în *Henric IV* perspectiva se ambiguizează (în sensul „umorismului"), iar personajul pirandellian, departe de a-și pierde coerența, se va ipostazia, dramatic, ca o conștiință scindată, oscilând hamletian între acțiune și reflecție, ca un veritabil erou al timpurilor moderne.

În același scop (al concilierii dintre literatură și viață sub semnul „umorismului"), dar cu mijloace mult mai rafinate, fără excesul teoretizant (pe alocuri tezist chiar) al ilustrului său antecesor, Matei Vișniec „dialoghează" imaginar cu opera și cu biografia unor scriitori și oameni de teatru celebri (precum Cehov, Cioran sau Meyerhold), parteneri ideali, aleși drept tovarăși de drum, în căutare de sensuri pierdute. Prin urmare, în piese ca *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* ori *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*, personajele coboară direct din literatură, cu psihologia și toate reflexele caracteristice, pentru a reînvia, un

moment, pe scena instituită *ad hoc* de către dramaturgul-regizor. Exegeta semnalează riscurile estetice ale acestui tip de intertextualitate, care-l obligă pe dramaturg să aibă în vedere reacțiile diferențiate a două feluri de spectatori: 1. spectatorul care (re)cunoaște referința intertextuală („creația, activitatea și datele biografice ale personalității devenite personaj"), fapt ce-i dă posibilitatea să recapteze „interpretarea" propusă; 2. spectatorul inocent, lipsit de cultură, care, în absența configurării unui plan secund, lesne recognoscibil, va confunda perspectiva dramaturgului cu cea a autorului prim (Cioran, respectiv, Meyerhold).

Ca atare, în astfel de cazuri dramaturgul e obligat să creeze „după model", în felul unui parodist cu simț viu pentru amănuntul semnificativ, relevant în configurarea unei opere și a unei personalități cu statut de mit cultural. Pentru că, în *Mansardă la Paris*... cel puțin, opera lui Cioran nu e invocată decât atât cât e necesar spre a sublinia mai pregnant destinul exemplar al gânditorului autoproclamat „scepticul de serviciu al umanității". La fel, în *Menajeria Cehov* personajele se confruntă în mod autentic cu autorul lor, fiind preluate în noul univers ficțional, cum bine observă autoarea lucrării, „cu întreaga lor *forma mentis* anterioară, vizibilă nu atât la nivelul gesturilor și atitudinilor, cât al limbajului". E meritul lui Vișniec că a reușit să învingă toate aceste dificile obstacole, căutând mereu alte și alte modalități de primenire a limbajului său dramatic, cantonat o vreme în trena parabolei și alegoriei, trecând mai apoi prin experimentul „teatrului modular", pentru a redescoperi, finalmente, frumusețea textului infinit al literaturii care din literatură se naște.

Cât privește funcția cathartică a spectacolului, și Pirandello și Vișniec optează, inițial, pentru o receptare pur intelectuală, eliberată de conotațiile psihologiste, în linia imperativului brechtian al „distanțării" din *Noul Organon* (carte de căpătâi a dramaturgilor moderni, indiferent de școală). „Dialogul" dintre scenă și sală se realizează aici, după cum remarcă exegeta, prin mijlocirea „monologului dramatic", care facilitează spectatorului accesul la „idee", cum și la „cele mai intime gânduri și trăiri ale personajelor", fără posibilitatea erorilor de interpretare. Voind să de-teatralizeze teatrul, Brecht distingea, după

cum se ştie, între o formă dramatică a acestuia, ce „cultivă şi se întreţine iluzia identificării publicului cu lumea reprezentată pe scenă" şi impune o receptare cathartic-psihologistă (după prescripţiile lui Aristotel din *Poetica*), şi, pe de altă parte, un teatru „epic", menit a determina publicul să acţioneze în acord cu sensul istoriei (nu doar să contemple, pasiv-estetizant). În *Giganţii...*, de pildă, Nicoleta Munteanu remarcă o modalitate similară de de-teatralizare, constând în „introducerea unui personaj comentator, purtător de cuvânt al viziunii pirandelliene despre funcţiile artei". Imaginând un astfel de personaj, Pirandello pare să fi găsit o posibilă soluţie la conflictul dintre viaţă şi formă, sugerând ideea că n-ar exista decât „un singur mod de a reprezenta adevărul fără a-l deforma: acela de a-l arăta ca pe un mit care, trăind în noi, naşte realitatea".

Multiple forme ale de-teatralizării găsim, de asemeni, şi în piesele lui Matei Vişniec, care tematizează acelaşi „conflict" dintre realitate şi iluzie, dintre artă şi viaţă, într-o manieră încă şi mai abstractă (s-a vorbit despre absenţa individualizării, despre vagul psihologic şi social – elemente *sui generis* ale parabolei). Dar dacă în *Ţara lui Guţă*, spre exemplu, avem de-a face cu acelaşi „subiect" ca şi în *Văzătorule, nu fi melc!*, nu-i mai puţin adevărat că „tonul grav, lipsit de iluzii" (din prima piesă), specific intelectualismului lipsit de umor al admiratorilor lui Brecht, va lăsa treptat locul unei „atmosfere de bufonerie şi mascaradă, de feerie şi basm", la care spectatorul consimte bucuros să participe. Astfel că, după epuizarea experimentelor de tot soiul, teatrul lui Vişniec (ca şi acela al „umoristului" Pirandello) se re-umanizează spectaculos, lăsând problemele teoretice pe seama profesorilor şi redescoperind farmecul desuet al melodramei şi al comediei voioase, adică al teatrului popular de altădată.

Acestea fiind spuse, nu-i greu de prevăzut că ambii dramaturgi, deşi vor fi avut mereu în vedere spectacolul, reprezentaţia teatrală, au înclinat până la urmă să considere textul dramatic şi ca operă literară autonomă, de sine stătătoare. Prin urmare, aşa cum (în articolul intitulat *Teatru şi literatură*, de pildă) Pirandello „susţine înţelegerea teatrului ca o creaţie de universuri posibile configurată iniţial prin intermediul cuvântului şi dublată ulterior de modalităţi

diferite de semnificare", în acelaşi fel, Vişniec a vorbit mereu despre importanţa cuvântului în creaţia dramatică, utilizarea limbii franceze îndemnându-l la experienţe artistice inedite („Am învăţat să introduc tăcerea în piesele mele datorită limbii franceze", mărturisea el, într-un interviu). Ca atare, deşi semnalează faptul că „istoria teatrului consemnează momente în care precedenţa textului este negată şi accentul cade pe improvizaţie", Nicoleta Munteanu atrage atenţia asupra sensului relativ al termenului de „improvizaţie" aplicat spectacolului teatral, câtă vreme atât în *commedia dell'arte* cât şi în majoritatea celorlalte curente care clamează libertatea absolută a regizorului faţă de text „există structuri stabile (de tip canava), nuclee dramatice de la care se porneşte". După cum era de aşteptat, Pirandello şi Vişniec se dovedesc moderaţi şi în această problemă, păstrând un bun echilibru între libertate şi ordine, rigoare şi improvizaţie, în fine, între „literatură" şi „teatru".

Dovedind astfel că, prin dramaturgia lui Matei Vişniec, literatura română intră în dialog cu prestigioasele modele occidentale, pe care nu le mai imită slugarnic, ca de atâtea ori în trecut, ci le reconfigurează creator, readucând în discuţie problemele mari ale artei fără teama de a cădea în clişeu, studiul de faţă reprezintă o premieră absolută în literatura de specialitate, unde cărţile importante se numără, la noi, pe degetele de la o mână. Redactată într-o manieră elegantă, de o expresivitate sobră, menită a scoate în evidenţă articulaţia logică a ideii, admirabila şi provocatoarea lucrare a Nicoletei Munteanu poate fi citită cu profit nu doar de specialişti, ci de un public mai larg, interesat de teoria teatrului şi de istoria dramaturgiei moderne. În plus, subtilitatea şi originalitatea interpretărilor vor stârni, nu mă îndoiesc, o receptare critică pe măsură.

Antonio PATRAŞ

87041 2

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH.ASACHI" IAŞI

INTRODUCERE

Reprezentația scenică este marcată, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de apariția regiei ca funcție autonomă, ceea ce face ca debutul secolului al XX-lea să stea sub semnul unei fervente activități teatrale, dublate de schimbări semnificative în natura și dinamica lumilor întemeiate de scriitorul dramatic. Acesta este momentul de răscruce pentru ceea ce vom numi *modernitate în structura limbajului dramatic*. Acum actul teatral începe să fie conștient de sine, de mecanismele prin care textul devine pre-text pentru caietul de regie, carnetul de schițe al scenografului, partitura muzicală sau simpla consemnare pe hârtie a „zgomotelor" care vor asigura fundalul sonor al reprezentației teatrale. Până în acest moment, singura modalitate de punere în abis a mecanismelor de instaurare a iluziei scenice fusese reprezentată de *teatrul în teatru*. De la Shakespeare, Corneille sau Molière până în perioada romantică (la Ludwig van Tiek, de exemplu) încorporarea „unui element intercalat în dramă, care dispune de propriul său spațiu scenic și de propria cronologie"[1] dobândea funcții complexe, nu doar potențând sensul experienței trăite de personaje, ci evidențiind chiar modul de ființare a universului teatral. Punerea în scenă este în secolul al XX-lea act complex și autoreflexiv datorită modificării relației dintre autorul dramatic/text și actori prin rolul tot mai important în crearea spectacolului pe care îl vor deține regizorul, scenograful și, într-un alt plan, maestrul de lumini și de sunet, costumierii etc.

Direcțiile stilistice și poetice ale teatrului modern sunt determinate de factori obiectivi precum dezvoltarea societății și

[1] M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres modernes, Paris, 1982, pp. 7-8.

impactul vieții moderne, existența unui nou tip de public, lipsit de omogenitate, dar, în special, de apariția regiei. Regizorul își propune să facă din teatru o „artă totală", al cărei specific se naște din complementaritatea dintre cuvânt, pictură, muzică, dans, gest, arhitectură, delimitându-se în același timp de fiecare dintre acestea, asumându-și-le într-un mod propriu: „Secolul XX teatral – afirma Cristophe Deshoulières – este secolul regiei. Fiecare generație oferă una sau mai multe interpretări pentru această noțiune emancipatoare a artei teatrului"[2]. Regizorul este cel care mută centrul de interes de pe textul dramatic pe actul punerii lui în scenă. Direcțiile stilistice își au originea în raportul dintre gândirea dramaturgului, modul în care acesta își configurează lumea de sensuri pentru a fi pusă în act de către personalitatea regizorului și a actorilor și ceea ce regizorul face din text, regândindu-l, organizându-l în spectacolul teatral. Direcțiile poetice sunt concomitent la originea și consecința celor dintâi. Se regândește, de fapt, însăși noțiunea de teatralitate, fapt care a implicat succesive metamorfoze ale spectacolului (cu direcții opuse sau coexistente ale modurilor teatrale). Se asimilează și se duc mai departe experiențele anterioare semnificative, radicalizându-se tendințe, dezvoltându-se latențe, experimentându-se.

Secolul al XX-lea este, totodată, momentul în care „se suprasolicitează polul receptării și percepției"; spectatorul este determinat „să organizeze impresii divergente"[3], ceea ce implică un efort superior de ierarhizare a componentelor spectacolului în încercarea de a ajunge la sens. În realitate, este impropriu spus „sens", căci adesea este vorba despre sensuri posibile, multiple, disipate – în funcție de locul și de timpul în care se pune în scenă o anumită piesă, dar și de orizontul cultural al fiecărui receptor în parte. Acest efort de percepție pe care îl presupune „reprezentația emancipată"[4] pare uneori a fi o provocare

[2] Cristophe Deshoulières, *Le théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Collection dirigée par Daniel Bergez, Bordas, Paris, 1989, p. 3.
[3] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anna Ubersfeld, édition revue et corrigée, Dunod, Paris, 1996, p. 264.
[4] Bernard Dort, *La representation emancipée. Essai, Le temps du théâtre*, serie dirigée par George Banu, Actes Sud, 1988.

prea mare pentru spectatorul contemporan. S-ar putea vorbi – din această perspectivă – despre un elitism al teatrului, dar nu ca spațiu de întâlnire a elitei sociale sau culturale, ci ca act care își selectează treptat participanții prin chiar modul său de receptare.

În acest context, un rol determinant îl joacă intenția regizorului, raportul lui cu textul dramatic și cu paradigma dramaturgului; regizorul pus față în față cu un text clasic trebuie să opteze. La un prim nivel, el respectă cu scrupulozitate textul, înțeles ca produs al unei anumite perioade istorice și culturale. Această decizie îl determină să-și organizeze lumea de sensuri în funcție (și) de curentul literar sau direcția estetică pe care o reprezintă. Se vor adăuga în acest sens o serie de factori impliciți precum mijloacele tehnice de punere în scenă specifice epocii, organizarea spațiului de joc și, firesc, imaginea actorului-tip promovat la timpul respectiv. La un nivel de gradul doi, complex și pertinent, poate aduce piesa în contemporaneitate, având opțiunea viabilă să surprindă comportamentul social și politic al timpului său.

Spectacolul naturalist (promovat de teatrul de la Meiningen sau de un regizor, precum André Antoine) presupune refacerea minuțioasă a cadrului social în care se desfășoară acțiunea, în timp ce alte reprezentații dramatice optează pentru reconstituirea istorică a spectacolului (Meyerhold pune în scenă *Don Juan* conform etichetei de la Curtea franceză, Vahtangov în *Prințesa Turandot* utilizează tehnici ale spectacolelor populare, William Poël apelează la dispozitivul scenic elizabethan, Giorgio Strehler la modalitățile *commediei dell'arte*, Liviu Ciulei în *Cum vă place* respectă spiritul epocii shakespeariene etc[5]). Această înțelegere a textului ca produs al epocii în care a fost creat este pusă în slujba restaurării ideii de teatralitate originară. George Banu observa în acest sens că, în modernitate, „istoria spectacolului nu mai este istoria perfecționării sale"[6], ci, dimpotrivă, a întoarcerii sale spre matcă.

[5] Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004, p. 206.
[6] Idem, p. 207.

În opoziție cu această direcție, se află înțelegerea textului clasic ca argument pentru promovarea unei atitudini politice (*Regizorul* pus în scenă de Meyerhold, spectacolele „epice" concepute Piscator și Bertold Brecht) sau căutarea „primordialului focar"[7] al pieselor și reconfigurarea lor din această perspectivă (spectacolele lui Grotowski, ale lui Eugenio Barba etc).

Analizând evoluția raporturilor dintre textul dramatic și spectacolul teatral în secolul al XX-lea, se observă dialectica a două tipuri de reprezentație:

1. Scena oferă o imagine în oglindă a textului; prin urmare, există o privilegiere a sensului conținut de text, indiferent dacă această centralitate înseamnă respectarea universului de semnificații dat (redundanță scenică – regia nu oferă decât o transpunere a lumii imaginate de autorul dramatic) sau îndepărtarea de spiritul acestuia, prin reconstrucție, reorganizare, regândire a sensului prim. În acest al doilea caz, reprezentația nu implică recrearea universului ficțional conținut de text prin mijloace specifice, ci e un spațiu tensionat al redefinirii sau chiar al discreditării acestuia. Regizorul și actorii pun sub semnul întrebării statutul operei dramatice și semnificațiile vizate de autorul ei, le critică, le interoghează, le regândesc.

Relația dramaturg – regizor reprezintă raportul care diferențiază teatrul modern de cel tradițional, de aceea însăși structura textului dramatic este regândită pentru a răspunde noilor exigențe scenice. Apar, de exemplu, didascalii numai pentru regizor și didascalii cu funcție textuală, adresate cititorului. La limită, ele pot ajunge să constituie textul însuși, într-o dramaturgie a gestului, cum se întâmplă în *Act fără cuvinte I* și *Act fără cuvinte II* ale lui Samuel Beckett.

Dramaturgul este conștient că textul său poate deveni un spațiu al constrângerilor pentru regizor și îl organizează avându-l în vedere pe acesta ca prim receptor al operei, receptor care la rândul său poate fi un nou creator. În consecință, dramaturgul își organizează lumea ficțională în funcție de gradul de libertate pe care intenționează

[7] *Idem*, p. 210.

să îl acorde regizorului; creația poate deveni explicit purtătoarea viziunii lui nu doar într-un sens general, al existenței, ci și în privința relației autor – regizor, univers textual – lume reprezentată. De exemplu, în *Astă seară se improvizează*, Luigi Pirandello face din regizorul piesei încasetate în piesă un simplu personaj dramatic; așadar, centrul de greutate al reprezentației teatrale se modifică. Regizorul propriu-zis va pune în scenă viziunea pirandelliană a creatorului prim (chiar Luigi Pirandello în text!) și a autorului secund (Doctor Hinkfuss), spectacolul devenind pretext pentru regândirea viziunii anterioare despre reprezentația teatrală. Dramaturgul italian este printre cei dintâi – nu trebuie uitate nici piesele lui Gogol care se înscriu în această direcție – care pune la vedere în fața spectatorilor mecanismele de funcționare a iluziei scenice.

2. Scena creează o ruptură definitivă între text – și uneori, mai mult!, chiar între cuvânt – și spectacolul teatral; neagă sau cel puțin, relativizează rolul acestuia. În acest caz, teatralitatea se opune literarității. Teatrul ar fi, cum consideră Antonin Artaud, orice, mai puțin textul însuși (cu dialogurile care-i sunt specifice și structura unei fabule logic constituite). În termeni aproape similari definește și Roland Barthes noțiunea de teatralitate: „Ce este teatralitatea? *Este teatrul fără text*, este o densitate de semne și senzații care se construiește pe scenă pornind de la un argument scris, *este un fel de percepție ecumenică de artificii senzuale, gesturi, tonuri, distanțe, substanțe, lumini care acoperă textul sub plenitudinea limbajului exterior*"[8] sau, și mai radical: „*Tot ce alcătuiește spectacolul în afara cuvântului*"[9].

Refuzul priorității textului scris și implicit, respingerea tradiției europene, fundamentate pe o cultură a scrisului, înseamnă o redimensionare a valorilor expresive ale jocului scenic. Pentru Dario Fo și Armand Gatti, de exemplu, textul a devenit provizoriu, pentru Arrabal, acesta reprezintă o simplă „peripeție"[10]. Cu alte cuvinte, chiar și rudimentele de fabulă pot fi deci, eludate în reprezentația scenică și înlocuite prin invenție gestuală și verbală. Antonin Artaud căuta

[8] Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 41-42.
[9] *Ibidem*.
[10] Ana-Maria Rusu, *Spații literar-teatrale*, Editura Artes, Iași, 2006, p. 16.

dimensiunea „mitică" și „metafizică" pierdută de teatrul occidental, întoarcerea la origini, către acel „teatru al cruzimii" care să trezească în spectator nevoia de comuniune participativă cu forțele cosmice, „făcând din personaje și din obiecte adevărate hieroglife și dând tuturor organelor o valoare simbolică și corespondentă"[11]. Pentru Grotowski și teatrul său „sărac", scena înseamnă în primul rând spațiu al contactului fizic dintre actori și spectatori, o întâlnire dintre sinele profund al actorului și cel al spectatorului prin privilegierea oralității și corporalității, în încercarea de a revitaliza autenticitatea raporturilor umane. În aceeași direcție, dar într-o linie moderată, se înscrie și activitatea lui Peter Brook, cel pentru care „totul e ca un dialog, ca un dans între regizor și actor. Dansul e o metaforă exactă, un vals între regizor, actor și text"[12].

Scena devine spațiul experimentării unui nou tip de raport între actor și spectator, a unor modalități estetice inovatoare; este cazul mișcărilor teatrale din jurul anilor '60 (mizând pe *happening* ca modalitate de depășire a limitelor vieții cotidiene) sau cel al experiențelor de la *Living Theatre*, *Bread and Puppet Theatre*, *Open Theatre* etc (resuscitând în actori o forță asemănătoare cu cea a magicienilor sau șamanilor orientali).

Proteismul unor mișcări teatrale – afine, dar născute în spații culturale diferite – impune căutarea unui răspuns la întrebarea: Ce au totuși în comun aceste manifestări cu impact major în constituirea specificității limbajului teatral contemporan? Pornind de la observația că toate neagă supremația textului, Monique Borie vorbește despre „aceeași năzuință de a ajunge la o comunicare capabilă să treacă dincolo de diferențele culturale"[13]. Ar fi vorba, poate, despre dorința de a regăsi ființa autentică, nepervertită de societate, a omului modern

[11] Antonin Artaud, *„Le Théâtre de la Cruanté. Premier manifeste"*, în volumul *Le théâtre et son double, Oeuvres Complètes*, IV, p. 107.

[12] Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura Unitext, București, 1997, p. 113.

[13] Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, Unitext, Polirom, Iași, 2004, p. 20.

prin raportare la metafizic și la absolut. Cuvântul nu mai este capabil să reveleze sensul profund al lumii, limbajul înseamnă ruptură, distanțare de referent, o fantoșă, jucând pe un singur plan de semnificație, vehicul al unor sensuri prestabilite. Ca urmare, trebuie să se dea prioritate unui alt limbaj (corporal, gestual, pictural, muzical etc.) capabil să genereze o nouă viziune scenică.

Trebuie observat însă că respingerea programatică a cuvântului nu înseamnă, în mod cert, că spațiul teatral al secolului al XX-lea renunță sau diminuează funcția textului dramatic. Această demascare se poate face inclusiv din interiorul limbajului. Cuvântul însuși este pus să exprime vidul cuvântului, situație denunțată, într-o anumită direcție, de „teatrul absurdului". Creația dramatică a lui Eugen Ionescu susține prin excelență această linie. Cuvântul transmite absența sensului, concomitent cu realizarea unui altfel de sens. Într-o altă direcție, se tematizează chiar problematica limbii și limitele sale. Nu ca în teatrul absurdului, când nu există continuitate semantică la nivelul enunțurilor, ci printr-un metatext autentic adresat receptorului (regizor, actori sau cititori) și concentrat în didascalii. Problematizarea discursului se poate adânci în momentul în care didascaliile și piesa propriu-zisă se organizează în jurul aceleeași tematici: statutul operei, al artei, al artistului, în general. Astfel, se creează o tensiune suplimentară între metatext și text. Acesta este cazul piesei *Șase personaje în căutarea unui autor* la care Pirandello atașează o prefață, element paratextual, în centrul căreia, pe linia textului propriu-zis, se discută metatextual raportul dramaturg – regizor – actori. Alternanța dintre metatext și conflictul propriu-zis al piesei devine nucleul semantic al tramei din *Șase personaje...*, o piesă modernă problematizând modul de ființare a textului dramatic și a reprezentației teatrale.

Văzut din această perspectivă a primatului textocentrismului sau a scenocentrismului, limbajul teatral modern apare ca o permanentă căutare – în moduri diferite – a metamorfozei optime a semnului lingvistic în semn teatral (în corporalitatea sa: ton, accent, intensitate a vocii etc, dar și în complementaritate: lumină, gest, mod de folosire a spațiului scenic, machiaj etc.). Diferența de accent este vizibilă comparând realismul psihologic al spectacolelor lui Stanislavski, care

cerea actorilor revelarea particularului şi a adevărului vieţii, cu necesara distanţare a spectatorului prin recunoaşterea convenţiei scenice, implicate de montările lui Meyerhold, de exemplu.

În secolul al XX-lea, privilegierea poziţiei textului şi a dramaturgului faţă de spectacol va alterna cu dominaţia înnoirii limbajului scenic prin tehnici de subordonare a cuvântului celorlalte mijloace de semnificare. În acest ultim caz, raportarea se face ca la un minim textual, intrat în minorat faţă de mişcarea corpului actorilor, gestică, mimică, sunet, culoare etc. (de la Antonin Artaud la Grotowski). Nu este vorba de un raport dihotomic între literaritate şi teatralitate, ci despre direcţii diferite care caută elementele teatralităţii înăuntrul sau în afara textului dramatic.

Atunci când textul dramatic rămâne punctul de raportare a activităţii regizorului, publicul are acces la lumea de sensuri conţinută în el. Spectatorii se pot raporta activ la ceea ce ia fiinţă în momentul reprezentării, confruntând – în cazul în care cunosc textul – universul înfăţişat pe scenă cu proiecţia subiectivă formată în momentul lecturii. O astfel de practică exista în antichitatea greacă, unde publicul cunoştea bine conţinutul pieselor (de obicei, inspirate de mituri, de unde şi amploarea „ciclică" a unor concepţii) care urmau să fie reprezentate şi venea să urmărească numai modul în care acestui conţinut i se dădea o formă nouă. Posibilităţile de invenţie ale autorilor dramatici se subordonau însă unor cadre destul de rigide. Se confruntă în acest caz imaginea anterioară aparţinând receptorului de literatură (strict subiectivă) cu imaginea care ia naştere prin efortul colectiv al regizorului şi actorilor, al tuturor celor implicaţi în montarea piesei. Dacă spectatorul nu a citit anterior textul, dispare această relaţie tensionată dintre propria proiectare a lumii ca cititor activ şi concretizarea ei prin prisma celorlalţi receptori avizaţi. Indiferent de situaţie, există un anumit orizont de aşteptare al publicului, configurat în funcţie de spaţiul în care este introdus: cadru nonconformist sau tradiţional (care poate fi organizat diferit, cu sau fără cortină, actorii purtând sau nu mască, pătrunzând printre spectatori sau rămânând permanent pe scenă etc.). Spectatorul este pregătit să se raporteze la textul dramatic, chiar dacă nu îl cunoaşte,

sau intuieşte că se află în faţa unui spectacol esenţial contestatar. El vine la teatru fie pentru a pătrunde în universul unui anumit dramaturg, fie pentru a vedea acest univers în montarea unui anumit regizor. Îl atrage opera dramaturgului ori numele şi viziunea regizorului. Problemele legate de relaţiile text – scenă sau cunoaşterea – necunoaşterea numelui autorului dramatic imprimă o dinamică deosebită vieţii teatrale moderne. În plin entuziasm pentru experiment şi înnoire, le aflăm problematizate în textele lui Pirandello (în zorii modernităţii) şi în piesele lui Matei Vişniec (la asfinţitul epistemei postmoderne).

Orizontul de aşteptare determinat de indicaţiile clasicului afiş ce anunţă reprezentaţia, precum şi organizarea specifică a spaţiului scenic sunt anihilate atunci când Luigi Pirandello cere ferm să nu îi apară numele pe afiş, oferind încă din titlu o primă cheie de receptare a spectacolului ca reprezentaţie bazată pe improvizaţie, la fel ca în *commedia dell'arte*. Este cazul piesei *Questa sera si recita a soggetto*.

Regândirea spectacolului teatral în funcţie de intenţia regizorului stă în legătură cu reconsiderarea raportului text dramatic – text teatral de către autorul/dramaturgul însuşi. Luigi Pirandello şi Matei Vişniec redefinesc, fiecare cu mijloace specifice, relaţia dintre realitate (existenţă/istorie) şi ficţiune, dintre text şi reprezentaţia teatrală, readucând în discuţie statutul fiinţei umane ca fiinţă pentru sine şi ca fiinţă printre ceilalţi. Specificul limbajului lor dramatic stă în legătură cu răspunsul pe care fiecare dintre ei îl dă unei întrebări esenţiale care marchează toate căutările moderne: Ce stă în centrul actului teatral, al spectacolului? Dar oare se pot găsi nuclee comune de iradiere la doi autori situaţi din punct de vedere cronologic în momente aproape opuse de manifestare a vieţii teatrale? Discuţia ar trebui să pornească de la însuşi textul dramatic sau, mai bine zis, de la statutul actului teatral

Pentru că regizorul are libertatea de a se raporta cu maximă inventivitate la text, oferind o transpunere mimetică sau recreându-l, reinventându-l prin potenţarea sensurilor latente, modificându-l chiar, dramaturgul îl are în vedere ca pe un co-autor în plăsmuirea lumii create. Printre cei dintâi, Pirandello se raportează, în chiar strategiile

textului dramatic, la travaliul regizorului şi îşi structurează piesele din trilogia: *Şase personaje în căutarea unui autor, Astă seară se improvizează* şi *Fiecare în felul său* în funcţie (şi) de această relaţie autor-regizor. Dramaturgul îi întinde o cursă regizorului, negându-i libertatea de a se raporta la sensul piesei altfel decât prin recrearea nucleului prim de semnificaţii. Aducând în chiar centrul de structurare a piesei funcţia regizorului, Pirandello îi limitează rolul de creator pe care începuse să şi-l aroge, oferindu-i-l doar pe acela de interpret al unei „partituri" prestabilite de către dramaturg. Remarcabilă mutare de accent din interiorul textului în sensul revenirii la prioritatea sa faţă de reprezentaţia scenică!

Nu altfel procedează Matei Vişniec atunci când anunţă în notele la piesa *Bine, mamă...* libertatea aparent totală pe care o acordă regizorilor, pentru ca precizarea din final, „titlul piesei este sacru", să avertizeze asupra relativităţii acestei libertăţi şi asupra rolului esenţial al titlului în edificarea şi revelarea nucleului semantic al textului.

Unde se situează deci, în aceste direcţii ale experienţelor teatrale ale modernităţii, creaţia celor doi dramaturgi, Luigi Pirandello şi Matei Vişniec? Întrucât aventura fiinţării prin cuvânt în cazul dramaturgului român continuă nu putem decât intui anumite structuri de poeticitate ulterioare.

Punctul de întâlnire, dar şi de fireşti distanţări, ni se pare a fi modul în care cei doi dramaturgi pun în discuţie şi regândesc raportul dintre text şi scenă, dintre realitatea/autonomia lumii ficţionale şi realitatea existenţei. Pentru ambii creatori textul rămâne fundamental, dar acesta este imaginat şi construit astfel încât trecerea către reprezentaţia scenică să reprezinte inclusiv o punere în discuţie a raportului dilematic dintre ficţiune şi realitate. Se poate vorbi despre încercarea de transgresare a hotarului dintre ficţiunea literar-teatrală (care se vrea o interogare a limitelor fiinţei umane şi a condiţiei omului contemporan) şi realitatea istorică ce implică un construct, o suită de utopii şi antiutopii, o succesiune de măşti în spatele cărora rămân „unul, niciunul, o sută de mii". De asemenea, punctul nodal al configurării poeticii dramatice a celor doi autori ar consta în aducerea în discuţie a relaţiilor care se stabilesc între spectator şi reprezentaţia

teatrală. Pirandello şi Vişniec nu vizează doar, impunerea ieşirii din pasivitatea receptării (pe care, prin mijloace diferite, o provoacă însă), nici conştientizarea iluziei scenice prin distanţare (în sensul propus de Bertold Brecht prin teatrul epic).

Ei nu au în vedere schimbarea radicală a raportului dintre actori şi public, cum s-a întâmplat în mişcările de avangardă deoarece, în cazul tuturor acestor puneri în discuţie a relaţiei spectator – reprezentaţie teatrală, privitorul are conştiinţa că ceea ce se derulează autonom sau cu ajutorul lui este spectacol. La Pirandello şi Vişniec se poate vorbi de o viziune care relativizează fenomenul de denegare pe care Anne Ubersfeld îl considera ca pe un „fenomen care în mod paradoxal compune forţa psihică a teatrului, fiindcă spectatorul este constrâns la o dublă muncă: a înţelege un real ca real şi a şti în acelaşi timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existenţa lui, nu are relaţie cu el"[14]. Să nu mai ai conştiinţa că eşti spectator. Să vii pregătit pentru a asista la o „reprezentare" a lumii şi să constaţi că „realitatea" existenţei tale individuale este discutată în chiar miezul a ceea ce considerai ficţiune înfăţişată/fiinţată pe scenă. Este situaţia pe care o întâlnim în piese precum: *Astă seară se improvizează, Fiecare în felul său* (Luigi Pirandello), *Spectatorul condamnat la moarte, Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi* (Matei Vişniec). Realitatea este nevoită să irumpă în ficţiune, inversând raporturile, instaurând o nouă demonie a realului, un real de data aceasta modificat, destructurat, în care personajele îşi cer dreptul la viaţă, în care actorii ies din rol şi spectatorul este prins în mecanismul ficţiunii care fiinţează după legi proprii; e o lume în care autorul este invocat să restabilească ordinea universului pe care l-a creat, dar se dovedeşte incapabil sau refuză să caute sensul, un real în care regizorul este alungat din teatru pentru că fiecare actor şi, în final, fiecare spectator este propriul creator al lumii ficţionale în care se mişcă.

[14] Anne Ubersfeld, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iaşi, 1999, p. 25.

Forme ale *teatrului în teatru* există cu mult înainte de trilogia pirandelliană *Şase personaje în căutarea unui autor, Fiecare în felul său, Astă seară se improvizează*. Dramaturgia secolului al XX-lea cunoaşte la rândul ei numeroase variante ale acestui tip de teatru, o adevărată plăcere de exhibare a competenţelor actanţilor participanţi la naşterea reprezentaţiei scenice care are ca rezultat multiple modalităţi de reflexivizare a actului teatral (un metateatru, deci). Se putea vorbi şi anterior despre două niveluri teatrale diferite: la cel dintâi, spectatorul real îşi menţinea poziţia privilegiată de privitor/ receptor al piesei, la cel de al doilea, el „asistă la spectacolul la care asistă actorul spectator al propriului său joc sau al celui al celorlalţi"[15]. Prin urmare, spectatorul real este liber în reacţii, spre deosebire de spectatorul de gradul doi, actorul ale cărui reacţii în faţa ficţiunii la care asistă/ participă sunt prestabilite în text. Odată cu Pirandello ia fiinţă însă o punere în abis a raportului realitate-ficţiune în însuşi actul construirii textului dramatic, nu în actul realizării spectacolului.

În creaţia lui, şi ulterior la Matei Vişniec, există modalităţi dramatice, aparţinând limbajului dramatic, nu limbajului teatral prin care punerea în scenă face parte din piesa propriu-zisă.

Situaţia cea mai elocventă în acest sens o întâlnim în piesa *Astă seară se improvizează*, în care Pirandello atrage atenţia asupra faptului că modul de construire a reprezentaţiei teatrale va depinde de reacţiile spectatorilor, de felul în care aceştia se vor implica sau nu în realizarea ficţiunii. Textul devine interogaţie asupra scriiturii şi reprezentaţiei, deoarece piesa şi spectacolul nu mai au forţa de a constitui un univers uman şi/sau social coerent, ci pun în discuţie propriile mecanisme de existenţă. Strategia în cauză îi determină pe cei implicaţi în realizarea spectacolului să vorbească despre sine şi despre ceea ce joacă, acordând un rol fundamental publicului şi modificându-şi forma în funcţie de reacţiile lui. Demontându-şi mecanismele, teatrul lui Luigi Pirandello nu doar problematizează relaţia text-reprezentaţie, dar îl determină şi pe spectator să participe la naşterea spectacolului. Astfel se explică *Introducerea* la piesa *Astă*

[15] M. Schmeling, *op. cit.* p. 6.

seară se improvizează, modern element paratextual şi modalitate de a impune un anumit orizont de aşteptare posibilului public: dramaturgul îi cere regizorului să nu îi menţioneze numele pe afiş, dar precizează că este nevoie de participarea activă a spectatorilor („cu concursul publicului, care va fi atât de amabil să participe").

Aceeaşi dorinţă de depăşire a graniţelor considerate până atunci imuabile dintre realitate şi ficţiune este vizibilă în precizarea de la începutul piesei *Fiecare în felul său*. Aici, Pirandello concepe începutul reprezentaţiei încă din stradă, în spaţiul din faţa teatrului, unde se va pune la dispoziţia trecătorilor (dintre aceştia unii sunt virtuali spectatori) un număr de jurnal unde vor citi despre scandalul stârnit de chiar piesa care urmează să se joace. Publicul nu este conştient că a intrat deja într-o realitate trucată, în jocul imaginat de autor. Nu ştie că a devenit actant al naşterii spectacolului prin modul de a se raporta la ceea ce a aflat din ziar. Dar el a ştiut că vine la teatru, este pregătit mental pentru reprezentaţie, are posibilitatea de a intra sau nu în jocul propus de dramaturg şi regizor. Pirandello are în vedere cel puţin două categorii de spectatori: cei care cunosc mecanismele reprezentaţiei şi le acceptă şi cei care refuză provocarea. Nu întâmplător, în *Fiecare în felul său*, se aduc în prim-plan mai multe atitudini ale diferitelor tipuri de spectatori faţă de ceea ce se poate numi „intruziunea realului în ficţional". Acordând publicului libertatea de a acţiona, dramaturgul ia în calcul inclusiv posibilitatea de a fi suspendată reprezentaţia, căci vorbeşte despre „incidente probabile care poate nu vor împiedica întreaga reprezentaţie". Nu o vor împiedica, dar îi determină modul de existenţă, de unde subtitlul: „*piesă în două sau trei acte*".

Am regăsit în creaţia lui Matei Vişniec, dar în alte forme de manifestare a structurilor dramatice, aceeaşi încercare de anulare a vechiului statut al factorilor implicaţi în procesul devenirii reprezentării scenice, aceeaşi dorinţă de punere la vedere a mecanismelor dramaticului. În mod paradoxal, această exihibare nu are funcţia de a distanţa receptorul de iluzia teatrală, ci de a instaura o stare de tensiune prin anularea graniţelor dintre spaţiul securizant al spectatorilor şi universul problematizant manifestat în faţa lui; publicului i se

ia astfel (cel mai vizibil în piesa *Spectatorul condamnat la moarte*) statutul de *voyeur*, specific funcției lui în actul teatral. În această piesă, spectatorul nu este nici atras, nici determinat să participe la facerea spectacolului. Ficțiunea scenică irumpe în realitatea concret-istorică a spectatorului, obligându-l să ia act de forța și uneori demonia ei. O radicalizare a ceea ce se întâlnea la Pirandello.

În *Spectatorul condamnat la moarte*, Matei Vișniec imaginează un sistem absurd ce îngăduie judecarea (păstrând cu scrupulozitate aparențele unui proces real) unui spectator vinovat doar că a venit la teatru și a ocupat scaunul acuzatului. Gestul greșit îl transformă în „criminal". Nicio înscenare de natură strict teatrală nu este sugerată de către Vișniec în didascalii în ceea ce privește statutul acestui spectator devenit personaj fără a fi fost în niciun fel avertizat de această ipostază ontologic opusă statutului său. Acesta nu este un actor, o persoană aparținând lumii transformabile în ficțiune a teatrului ca spațiu de naștere a posibilului, ci o ființă reală ale cărei reacții nu pot fi anticipate în totalitate și care nu numai că devine parte componentă a existenței actului teatral, ci – mai mult – se confruntă cu o situație limită: propria (oricând posibilă) condamnare la moarte: „Omul acesta trebuie omorât acum, pe loc". Rămâne la latitudinea regizorului dacă își asumă riscul de a nu da rolul Spectatorului condamnat la moarte unui actor, de a pune efectiv un spectator în situația de a fi direct vizat de experimentul teatral și de experiența confruntării cu o vină care, deși îi aparține ontologic, nu poate fi asumată.

În piese precum *Spectatorul condamnat la moarte*, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi*, *Caii la fereastră*, personajele ies adeseori din rol și explică situația scenică în care se găsesc, comentează mecanismele de constituire a piesei, se revoltă, își exprimă opinia despre viabilitatea unor tehnici teatrale etc. Există un tribut pe care ni se pare că Matei Vișniec îl plătește viziunii pirandelliene din *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Fiecare în felul său* și *Astă seară se improvizează*, în ciuda faptului că raporturile dintre autor și regizor, actori și personaje, actori și public sunt de multe ori inversate. S-a vorbit în acest sens despre o

viziune antipirandelliană care poate fi identificată la Vișniec, dar faptul se datorează probabil, experiențelor teatrale multiple prin care se problematizează aceste relații în teatrul ulterior creației lui Luigi Pirandello, experiențe în mod cert cunoscute lui Vișniec.

Atât în centrul dramaturgiei pirandelliene, cât și la Matei Vișniec există o suită de întrebări despre funcția deținută de fiecare dintre co-autorii nașterii și receptării spectacolului teatral. Interogațiile se mută din interiorul reprezentației în însuși actul constituirii textului dramatic, care devine nucleu de iradiere a tensiunii latente impuse de orice ființare autentică a spectacolului de teatru.

Pe lângă elemente de continuitate, există și numeroase tehnici și strategii dramatice ce subliniază discontinuitatea viziunii despre actul teatral și a concepției despre lume la cei doi dramaturgi. În plan tematic, accentul nu mai cade în teatrul lui Vișniec pe relațiile ființei cu sine și cu ceilalți, pe evidențierea alienării omului modern, a înstrăinării sub povara succesiunii de măști pe care ființa este nevoită să le poarte și în spatele cărora se pierde pe sine. Dramaturgul postmodern pune accent mai curând pe raportul individului și al colectivităților cu Istoria, pe modul de constituire și de funcționare a utopiilor, pe instaurarea vidului și a terorii, a morții etc. Cât privește strategiile dramatice, creația dramaturgului român înseamnă o scriitură nonconformistă, aflată permanent în criză, după ce a asimilat experiențele postmodernismului prin exersarea tehnicilor de fragmentare a discursului și de aparentă autonomie a elementelor componente ale piesei. Aceasta nu se mai dorește a fi un tot omogen, fiind concepută asemeni unui puzzle, provocator nu doar pentru cititor/spectator în sensul reconfigurării sensului. Regizorul, actorii, autorul însuși (care, invocat la Pirandello, devine personaj printre ceilalți la Vișniec), în fine, toți cei implicați în constituirea universului de semnificații ale spectacolului *in nuce* constituit de textul dramatic participă la noua alchimie. Suita de secvențe textuale înseamnă inclusiv colaj la nivelul registrelor stilistice și nu mai presupune preponderent centrarea pe dialog ca succesiune de replici specifice mecanismului dramatic, ci folosirea uneori exclusivă a monologului sau a unor strategii epice.

Capitolul I

STRATEGII DRAMATICE

1. *Teatru în teatru* ca metatext, intertext, punere în abis

Ceea ce conferă originalitate, apropiind totodată viziunea teatrală a lui Matei Vişniec de cea a lui Pirandello este modul în care cei doi dramaturgi utilizează anumite strategii dramatice prin care repun în discuţie însuşi statutul textului dramatic ca punct de plecare în constituirea reprezentaţiei scenice.

Pirandello aşază în chiar miezul ficţiunii dezbaterea despre condiţia actului teatral. Reflexivitatea scriiturii este maximă, deoarece dramaturgul nu ia în discuţie doar mecanismele de funcţionare a acesteia, ci relaţiile tensionate, ambigue dintre realitate şi reflectarea/ interpretarea ei în operă, sentiment şi imagine a acestuia, trăire şi mască, existenţă şi vieţuire. Poate arta să ofere o reconstituire a multitudinii de fragmente în care se dispersează realitatea? Poate ea să dea coerenţă fiinţei pierdute în nenumărate imagini despre sine şi despre ceilalţi? Dialectica dintre realitatea lumii şi realitatea artei, iluziile existenţei şi spectacolul teatral ca mecanism de producere a iluziei se regăseşte atât în trilogia *Şase personaje în căutarea unui autor*, *Fiecare în felul său*, *Astă seară se improvizează*, cât şi în piese precum *Să îmbrăcăm pe cei goi*, *Diana şi Tuda*, *Cum îţi place*, *Giganţii munţilor*, *Trovarsi* etc. Ea devine argumentul celor Şase personaje în încercarea disperată de a-l convinge pe Directorul teatrului să le smulgă din zbuciumul existenţei, închizând într-o formă definitivă destinul lor:

„Tatăl (*atins în amorul propriu, dar cu glas mieros*): O, domnule! *Ştiţi foarte bine că viaţa e plină de infinite absurdităţi, care,*

fără jenă, nici măcar nu au nevoie să pară verosimile; pentru că sunt adevărate.

Directorul: Ce tot spui dumneata acolo?

Tatăl: Spun că poți considera într-adevăr o nebunie, da, domnule, să te străduiești să realizezi exact contrariul, adică *să creezi situații atât de verosimile, încât să pară adevărate*. Și permiteți-mi să observ, pentru că e vorba de nebunie, că ea este singura rațiune a meseriei dumneavoastră.

Actorii au un gest de indignare.

Directorul (*ridicându-se și sfidându-l*): Aha! Vi se pare că meseria noastră e meserie de nebuni?!

Tatăl: Ei, da *ca să dai iluzia că e adevărat ceea ce nu este*; fără să fie nevoie neapărat, numai în joacă…Nu e ocupația dumneavoastră să dați pe scenă viață unor personaje închipuite?" (p. 44)[16].

Adevărul existenței se impune prin însuși faptul de a fi, iar modul în care se manifestă este atât de neașteptat, de proteic, încât adeseori nu pare verosimil. Logica existenței constă în chiar lipsa ei de logică, iar ficțiunii îi revine rolul de a îngheța într-o ordine coerentă multitudinea de forme în mișcare.

„Să dai iluzia că e adevărat ceea ce nu este" definește modul de a fi al personajelor pirandelliene, ființe în căutarea unei *persona* egale cu imaginea lor despre sine. Ele se dovedesc a fi ființe pierdute în *încercarea de a suprapune ceea ce sunt peste ceea ce vor să pară*. Dar aceasta este însăși condiția lumii ficționale în care, odată pătruns, ai conștiința că totul este iluzie, o lume posibilă, dar inexistentă altfel decât având conștiința ființării ei iluzorii. Personajele pirandelliene sunt ființe de interval, care se construiesc permanent nu doar în funcție de ceilalți, ci și prin raportare la universul ficțional în care pătrund. În *Trovarsi*, problema propriei identități este pusă din perspectiva a ceea ce ființa datorează celorlalți; tensiunea este amplificată prin aceea că personajul principal, Donata Genzi, actriță, își caută adevăratul mod

[16] Citatele din piesele traduse în limba română sunt reproduse după volumul: Luigi Pirandello, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

de a fi dincolo de personajele pe care le interpretează, ajungând să recunoască ea însăși că datorează ceva fiecăruia dintre rolurile interpretate. Donata are conștiința multiplicității datorate măștilor succesive pe care le adoptă; nu este ea însăși când dă viață personajelor pe scenă, dar nici atunci când este în afara ei nu mai poate fi doar ea pentru că rolurile succesive și-au pus amprenta asupra modului său de a fi și de a simți. Aceasta este drama dureroasă a Donatei, actrița căutându-se permanent. Prin ea, Pirandello pune în discuție relația actorului cu personajele interpretate. Actorul este însuși personajul atunci când se află pe scenă (și Donata stă foarte aproape de teoria stanislavskiană despre asumarea rolului), dar o depășește pentru că personajul pirandellian afirmă că rămâne ceva în el și după ieșirea din rol, astfel încât, drama sa apare în momentul când își dă seama că nu se mai regăsește, că duce cu sine – în viața alături de Elj Nielsen, bărbatul iubit – lumea de ficțiuni a scenei. Înstrăinarea de sine înseamnă imposibilitatea de a mai comunica, de aici căutarea permanentă a sinelui profund, subliniată până în final: „E questo è vero…E non è vero niente…Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto, ci si trova!"[17] (p. 135). Nevoia de a se crea este echivalentă cu aceea de a crea pentru că, în cazul Donatei, ea este suma a ceea ce personajele interpretate au făcut din ea. De aici nevoia de a căuta căutându-se, de a trăi compensatoriu: „Si. Se io – io – posso avere anche una vita"[18] (p. 165).

Pirandello caută să dinamiteze temelia modului anterior de a fi al reprezentației. El recurge la formula teatrului în teatru, făcând din aceasta o modalitate structurală de punere în discuție a condiției tuturor participanților la nașterea spectacolului. Dramaturgul nu mai acordă regizorului libertatea de a pune în scenă o variantă a textului său, deoarece în cazul unor piese precum *Șase personaje*... sau *Astă seară*... textul conține în sine întreaga desfășurare a reprezentației

[17] „Și asta e adevărat. Și nu e nimic adevărat. Adevărul e doar că e necesar să te construiești, să creezi" (traducerea fragmentelor din textele care nu au apărut în limba română până în prezent aparține autoarei).

[18] „Da. Eu, eu pot să trăiesc încă o viață."

teatrale. Aceasta se află în miezul însuşi nu doar al discursului textual, ci şi al structurării acestui discurs. Este vizată trans-figurarea, ca punere în fiinţă, dar şi metamorfoză, ficţiunii în realitate scenică, dar şi modul în care ficţiunea este percepută de către spectatori, precum şi funcţia publicului în actul teatral. Regizorul nu mai este co-participant la creaţie, ci este nevoit să aducă în faţa spectatorilor o reprezentare a statutului său aşa cum a fost gândit de către autor. Devenit personaj alături de actori şi de personajele urmând a fi jucate de ei, regizorul îşi pierde libertatea de a re-face textul pentru că pune în scenă, de fapt, viziunea tiranică a lui Pirandello despre raportul dintre realitatea ficţiunii create de către dramaturg şi ficţiunea „reală", apărută prin intermediul reprezentaţiei.

Prin ciocnirea dintre zbuciumul existenţei şi forma imuabilă a artei se naşte drama; din întretăierea, imposibil de suprapus, între existenţa reală a personajelor şi statutul de fiinţe abandonate de creatorul lor, care totuşi aspiră la fiinţarea prin artă:

„Tatăl (*întrerupându-l cu elan*): Exact! Foarte bine! Să fie vii, mai vii decât oamenii care respiră şi poartă haine ca toată lumea! Mai puţin reali, poate, dar mai adevăraţi! Suntem absolut de aceeaşi părere." (p. 45)

Ele sunt, prin urmare, *fiinţe de interval*, care au dobândit conştiinţa statutului de personaj ficţional.

Teatrul în teatru devine nu punere în abis şi potenţare printr-un fir dramatic autonom a semnificaţiilor piesei, ci metateatru, breviar de estetică deopotrivă pentru uzul autorilor, regizorilor, actorilor şi spectatorilor.

Formula *teatrului în teatru* comportă prin esenţa sa „o critică sau o judecată a unui trecut literar în general şi a condiţiilor de producere şi de receptare a genului în particular"[19]. Până la Pirandello însă, această reflectare a statutului actului teatral se făcea doar indirect, prin firul dramatic secundar a cărui punere în fapt constituia centrul de iradiere a sensului piesei, atrăgându-se totodată atenţia

[19] M. Schmeling, *op. Cit.*, p. 6.

spectatorilor asupra modului de realizare a iluziei scenice, provocându-se, deci, o distanţare de universul reprezentat. Acest nucleu secundar nu avea altă funcţie decât de a potenţa semnificaţia întâmplărilor trăite de personaj, a dramelor sale de conştiinţă. Pirandello în *Şase personaje...*sau în *Astă seară...*, şi la fel Vişniec în *Bine, mamă...*, *Spectatorul condamnat la moarte, Ioana şi focul* etc. mizează pe o glisare permanentă între cele două niveluri ale ficţiunii reprezentate, iar protagoniştii sunt doar parţial identici la fiecare dintre nivelurile teatrale. Acest fapt determină intrările şi ieşirile succesive din rol, comentariul pe marginea modului de a interpreta un anumit personaj, prezentarea semnificaţiilor piesei, deci o structură supraetajată a semnificaţiei. Spectatorul este obligat să se confrunte cu o problemă de identificare: realitatea şi ficţiunea teatrului faţă în faţă cu realitatea şi ficţiunea lumii. În ciuda ficţionalităţii sale, realitatea spectacolului se vrea percepută nu ca univers estetic, ci ca realitate „reală" transpusă scenic şi dedublarea de această realitate prin simulacru propriu jocului actorilor. În *La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*, Matei Vişniec aduce în prim-plan condiţia autorului dramatic faţă în faţă cu realitatea, cu persoanele devenite ulterior personaje şi cu regizorul propriilor texte. Aceştia nu se recunosc decât parţial în noua lume de sensuri spre care aspiră, dar în care se simt înstrăinaţi de sine. Este o piesă complexă, evidenţiind mai multe niveluri ale statutului personajelor: autorul şi regizorul – deveniţi personaje în piesa propriu-zisă, pe de o parte, şi persoanele transformate în personaje în piesele autorului-personaj, pe de altă parte. Ca şi la Pirandello în *Îmbrăcaţi-i pe cei goi*, faptul divers constituie materia primă a literaturii

L'AUTEUR: „ […] Je jette un coup d'oeil sur le reçu.
SAINT-MEDARD
Table 1. Client O.
Note 8598 du 07 août 2006.
VOUS AVEZ ÉTÉ SERVI PAR MARIA
1 café 2 euros 30
Dont TVA 20.60%
THANK YOU

Voilà, c'est le début d'une pièce. Oh, Maria! Comme je suis content d'avoir été servi par Maria.[…] *Voilà, la littérature c'est ça. C'est la banalité de l'observation qui se transforme en révélation.* Tout commence sur la terrasse d'un café…Messieurs, mesdames, vous êtes tous mes personnages! Mon plus grand plaisir c'est de vous regarder! *Vous êtes le premier degré de l'écriture.* Mes futures pièces se nourrissent de vos gestes simples, de vos visages aperçus le temps d'un éclair…Vous êtes les coups de pouce de la fiction…"[20] (pp. 7-8). Orice replică poate fi recontextualizată și valorificată din perspectiva universului ficțional construit de autorul dramatic. Personajele lui Vișniec nu numai că explică mecanismele textuale, dar țin prelegeri oricui este interesat de modul în care ia naștere o piesă de teatru. Cu toate acestea, procesul se dovedește cu mult mai subtil decât încearcă dramaturgul din text să-l facă să pară, pentru că, prins în mecanismele ficțiunii, el însuși se pierde, nu își mai aparține pentru a putea lăsa loc lumii create să existe:

L'AUTEUR: „Regardez-moi. *Les mots que je suis en train de prononcer ont déjà commencé à me ronger, à me dévorer.[…] À la fin de ma confession je ne serai plus un homme, je serai une absence.* Je me dirige vers le contraire de moi-même, qui est la disparition de ma personne. Toute est parfaitement réglé. Vous allez pouvoir contempler

[20] „Autorul: […] Arunc o privire peste bon.
Saint-Menard
Masa 1. Client 0.
Nota 8598, 7 august 2006.
Servit de Maria
O cafea 2 euro 30
TVA 20.60%
Vă mulțumim
Iată începutul unei piese. O, Maria! Ce fericit sunt că am fost servit de Maria! Iată, asta înseamnă literatura. E banalitatea unei observații care devine revelație. Totul începe pe terasa unei cafenele… Domnilor, doamnelor, voi toți sunteți personajele mele! Cea mai mare plăcere a mea constă în a vă privi! Sunteți primul grad al scriiturii. Viitoarele mele piese se hrănesc din gesturile dumneavoastră simple, din fețele domniilor voaste zărite o fracțiune de secundă…Sunteți o fărâmă de ficțiune…".

de vos propres yeux ma disparition en tant qu'individu. J'ai encore environ une heure à vivre."[21] (p. 12)

Eliminarea autorului, clamată de doctor Hinkfuss, se realizează la Luigi Pirandello nu prin personalitatea regizorului, care montează piesele, ci chiar în procesul nașterii lumii prime de sensuri.

Forța personajelor este aproape demonică, fascinația în fața existenței lor cuprinde toate persoanele din jurul autorului. La fel cum ființele pirandelliene simt tentația (în *Îmbrăcații pe cei goi, Diana și Tuda, Șase personaje...*) de a deveni personaje, uimite că nu se mai recunosc în spatele proiecției creatorului lor, și în *La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour* se observă același proces de transfigurare a persoanei în personaj, ceea ce generează o tensiune permanentă. Chelnerul aspiră la statutul de personaj, dar în același timp, cere socoteală autorului în momentul în care nu se mai recunoaște în text:

„LE SERVEUR: Et alors pourquoi bordel de merde vous me dites que je bouge comme si j'avais une bosse sur le dos?

L'AUTEUR: Ecoutez, il ne faut pas confondre les plans… c'est à dire la réalité et la fiction… parce que l'écriture…

LE SERVEUR: Alors c'est au nom de la fiction que vous me flanquez cette bosse sur le dos… C'est au nom de la fiction que vous me ridiculisez…[…] Vous effeurrez ma femme, monsieur, et je trouve ça inadmissible! Je trouve ça d'une méchanceté incroyable… De quel droit vous touchez à ma femme, monsieur? […] … pour que nous puissions éventuellement devenir un jour des vrai personnages… Je ne dirais pas des personnages principaux… Mais au moins, qu'on devienne des personnages crédibles, en chairs e ten os… Allez, partez,

[21] „Autorul: […] Priviți-mă. Cuvintele pe care urmează să le rostesc au început deja să mă macine, să mă devoreze. La sfârșitul confesiunii mele nu voi mai fi un om, voi fi o absență. Mă îndrept către contrarul a ceea sunt, ceea ce înseamnă către dispariția persoanei mele proprii. Totul e hotărât. Veți putea contempla cu proprii dumneavoastră ochi dispariția mea ca individ. Mai am aproximativ o oră de trăit. "

monsieur l'auteur… Ça suffit… Tenez, ça c'est le reçu… Prenez, c'est peut-être important du point de vue textuel."[22] (pp. 16-17)

Între existența persoanei și cea a personajului granițele se dovedesc relative; de exemplu, Maria, chelnerița ce îl întâmpină pe autor în debutul piesei, își va modifica fundamental viața, fascinată de existența personajului pe care l-a generat:

LA FEMME: „…Et depuis, toute ma vie vous appartient. Pardonnez-moi, Michel, d'être venue si tard… J'aurais dû partir avec vous tout de suite. Vous m'acceptez dans votre lit, Michel?"[23] (p. 50)

Atunci când problematica raportului incert dintre realitate și ficțiune nu mai vizează viața/experiența umană, ci chiar modul de ființare a actului teatral, se poate vorbi despre *metateatru.*

În *Șase personaje…* coexistă etapele pregătitoare (ce țin de lucrul pe text, de configurarea unui personaj și de indicațiile interpretării gestice a unei stări) și creația finită, punerea în scenă prezentată publicului. Textul conține și un nucleu evenimențial, drama pe care încearcă să o înfățișeze cele Șase personaje în fața actorilor și a regizorului. Acesta este însă cu totul secundar, pentru că în prim-plan se află comentarea, din perspectiva celor implicați în realizarea iluziei scenice, a realității brute a personajelor și modul de transfigurare a acesteia în fapt estetic. În text, și nu doar în reprezentație, se

[22] *„Chelnerul: Și atunci de ce naiba îmi ziceți că mă mișc ca și cum aș avea un băț în fund?*
Autorul: Dar nu trebuie să confundați planurile… adică realitatea și ficțiunea… pentru că scriitura…
Chelnerul: Adică în numele ficțiunii mi-ați pus acest băț în fund…În numele ficțiunii mă ridiculizați…? Îmi atingeți în treacăt soția și consider asta inacceptabil, domnule! Consider asta o răutate de necrezut… Cu ce drept îmi atingeți soția, domnule?... pentru că noi am putea, eventual, într-o zi, deveni personaje adevărate… Nu aș spune chiar personaje principale… Dar, în orice caz, am putea deveni personaje credibile, în carne și oase. Hai, tuliți-o, domnule, autor… Îmi ajunge. Iată, asta-i nota dumneavoastră. Luați-o, s-ar putea să fie importantă din punct de vedere textual."

[23] *„Femeia: Și apoi, întreaga mea viață vă aparține. Iartă-mă, Mihai că am venit atât de târziu… Ar fi trebuit să vă urmez imediat. Mă primești lângă tine în pat, Mihai?"*

intersectează enunțul (spectacolul care se face) și enunțarea (reflecțiile despre ceea ce spun cei implicați în nașterea lui). În acest mod, la Pirandello *metateatrul devine o formă de metacritică teatrală*, atitudinea polemică față de modalitățile anterioare de realizare a spectacolului fiind explicită.

Șase personaje… supune reprezentația unui șoc: în chiar mijlocul realității, în timpul repetiției piesei lui Pirandello *Jocul rolurilor*, irupe ficțiunea și apar cele Șase personaje care se prezintă ca reale, mai reale în demonia nevoii lor de a se întrupa decât cele mai vii ființe. Spectatorul intră în contact cu realitatea primă a repetiției unei piese de teatru:

„Când spectatorii vor intra în sala de spectacol, vor găsi cortina ridicată; scena – ca în timpul zilei, nici decor, nici portante, aproape în întuneric și goală, *ca ei să aibă din primul moment impresia unui spectacol cu totul nepregătit.*" (p. 37)

Publicului i se atribuie de la început statutul de „voyeur" al modalităților de in-carnare a iluziei reprezentației, iar personajele insistă asupra „realității" lor tocmai în fața acelora care manifestă cea mai mare suspiciune, adică a actorilor. Personajele în căutarea autorului nu își clamează destinul de ființe neterminate și totuși reale, spectatorilor, singurii care le-ar putea percepe ca fiind astfel, ci actorilor și regizorului. Prin această opțiune, Pirandello aduce față în față în reprezentație puncte de vedere diametral opuse: cel al regizorului și al actorilor pe de o parte, cel al personajelor pe de alta. Ceea ce este realitate, imposibil de eludat (suferința existențială a personajelor), devine ficțiune (înstrăinare de propria ființă) prin oglindirea în jocul actorilor. Intuiția extraordinară a lui Pirandello este însă aceea că o atare ficțiune nu le poate modifica forma, adică destinul cu care autorul/viața i-a înzestrat:

„Tatăl: … am vrut doar să vă arăt că dacă (*arată iarăși circular, de la el la celelalte personaje*) noi nu avem altă realitate decât iluzia, ar fi cazul ca și dumneavoastră să vă îndoiți de realitatea dumneavoastră, de realitatea pe care o respirați și o atingeți astăzi,

pentru că – la fel cu cea de ieri – este fatal să vi se pară mâine pură iluzie.

Directorul (*luând-o pe partea glumei*): Aha! Perfect! Şi pretindeţi pe deasupra că domniile-voastre, cu această piesă pe care veniţi să mi-o reprezentaţi aici, sunteţi mai adevăraţi, mai reali ca mine!

Tatăl (*cu maximum de seriozitate*): Dar fără îndoială, domnule!

[…]

Directorul: Mai reali ca mine?

Tatăl: Dacă realitatea dumneavoastră se schimbă de azi pe mâine…

Directorul: Dar e ştiut că se schimbă, cum altfel! Se schimbă fără încetare, ca la toată lumea, cum altfel!

Tatăl (*cu un strigăt*): Dar a noastră nu, domnule! Vedeţi? *Diferenţa e aici! Nu se schimbă, nu se poate schimba, nici să fie alta, niciodată, pentru că e fixată aşa, „una" pentru totdeauna* (e cumplit, domnule!), *o realitate de neclintit,* care ar trebui să vă înfioare, văzându-ne de-aproape!" (pp. 89-90)

Această primă confruntare este dublată de o alta, vizând raportul creator-creaţie. Cine este adevăratul autor al celor Şase personaje şi cine este autorul pe care îl caută ele? Când ia fiinţă existenţa lor: atunci când ele îşi reprezintă drama (fragmentar, abia aşteptând să se elibereze de povara suferinţei) sau atunci când actorii le refac existenţa, dând o formă zbuciumului lor? În această confruntare de perspective, problema modului de receptare a destinului acestor personaje stă în prim-plan. Spectatorii devin martorii naşterii lumii de pe scenă, ei văd cum este organizată activitatea celor implicaţi în crearea iluziei:

„Directorul (*ridicându-se şi dând indicaţii de regie*): Deci, fiţi foarte atenţi: aici vestibulul. Dincolo, bucătăria. (*Adresându-se Actorului care va juca rolul lui Socrate*): Dumneata intri şi ieşi pe aici. (*regizorului de culise*): Pui o uşă, acolo, în fund; să aibă perdele" (p. 40)

Acţiunile regizorului şi ale actorilor până la apariţia celor Şase personaje au rolul de a sublinia procesul de construire pe scenă a universului ficţional. Polemica pirandelliană faţă de modul anterior de a face teatru este evidentă. Regizorul şi actorii se dezic explicit de viziunea autorului a cărui piesă urmează să o pună în scenă:

„Directorul: … Dacă suntem siliţi să jucăm comedii de Pirandello, pe care nu le înţelege decât cine ştie ce mare isteţ! Comedii făcute cu schepsis… să nu fie mulţumiţi nici criticii, nici publicul, nici actorii! (*Actorii râd, iar Directorul, ridicându-se şi apropiindu-se de Primul Interpret, strigă*) Tichia de bucătar, da domnule! Şi bate bine ouăle! Şi crezi că ai scăpat numai cu bătutul ouălor? Te înşeli! Trebuie să reprezinţi şi găoacea ouălor pe care le baţi! […] Da, domnule, găoacea: adică forma goală a raţiunii, fără conţinutul instinctual, care este orb! Dumneata eşti raţiunea, iar soţia dumitale este instinctul: în acest *joc al celor două roluri*, în care dumneata, care-ţi joci rolul primit, consimţi să fii fantoşa propriei persoane.

Primul Interpret (*deschizând braţele*): Eu, nu!

Directorul (*revenind la fotoliu*): Nici eu! […] cu încâlceala dialogului şi dumneata care nu te auzi bine deloc, adio spectacol! (*Bătând iarăşi din palme*) Atenţie, atenţie! Începem!" (p. 41)

Jocul lui Pirandello constă în această inversare a rolurilor: neacceptând noua viziune, regizorul şi actorii se văd nevoiţi să o explice; paradoxal, ei devin purtătorii de cuvânt ai autorului însuşi, fragmentul reprezentând o veritabilă punere în abis a sensului piesei *Jocul rolurilor*. Publicului i se oferă astfel indirect cheia receptării juste a raportului dintre nevoia de cristalizare a sentimentelor într-o formă imuabilă şi imposibilitatea vieţii de a fi cuprinsă în această formă – însuşi nucleul viziunii dialectice a lui Pirandello, expus detaliat în articolul *Umorismul*[24]. Dincolo de forma ironică şi de distanţarea regizorului faţă de „adevărul" pieselor lui Pirandello, el este pus în situaţia de a oferi spectatorilor o grilă de receptare a semnificaţiei piesei *Jocul rolurilor*, fără a părea că o face, obligând

[24] Luigi Pirandello, *Umorismo*, articol apărut în 1908, publicat integral în limba franceză în volumul *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Gallimard, Paris, 1990.

publicul să-şi revizuiască receptarea anterioară a piesei sau inducând-o în cazul în care nu au văzut-o.

Pirandello nu oferă indirect lecţii de estetică doar spectatorilor, ci demersul său vizează deopotrivă funcţia regizorului şi a actorilor:

„Cine are de gând să pună în scenă această piesă trebuie să facă tot ce se poate ca să obţină cu maximum de efect diferenţierea între cele Şase Personaje şi Actorii trupei. […] În felul acesta se dă şi o interpretare sensului adânc al piesei. Personajele nu trebuie să apară ca nişte năluci, ci ca nişte realităţi create, construcţii imutabile ale fanteziei: deci şi mai reale şi mai consistente chiar decât Actorii, cu nestatornicia proprie naturii lor. Măştile vor sublinia expresivitatea figurii construite artistic şi fixate pentru totdeauna cu exprimarea sentimentului de fond…" (p. 42)

Actor înseamnă deschidere, în timp ce natura personajelor presupune imuabilitate. Folosirea măştilor nu este pusă la Pirandello în slujba reteatralizării pentru promovarea expresiei corporale, ci este menită să sublinieze statutul de interval al acestor personaje fixate într-un dat de fantezia creatoare a autorului lor, dar neterminate. Masca trebuie să sugereze viaţa încremenită într-o formă şi totuşi disponibilitatea nemăsurată de a fiinţa. Personajele sunt vii în interiorul dramei lor, dar lipsite de libertatea de a o depăşi. „Am venit aici să căutăm un autor" (p. 43) – clamează Tatăl şi această afirmaţie pune sub semnul întrebării întregul mod de configurare a esteticii anterioare. Personajele născute vii din imaginaţia autorului au dobândit o autonomie permiţându-le să-şi poarte în lume drama căutării, în singurătate, a formei perfecte:

„Fata Vitregă (*înaintează către Director, surâzînd ispititoare*): Credeţi-ne, domnule, suntem într-adevăr şase personaje foarte interesante! Deşi pierdute…

Tatăl (*înlăturând-o*): Da, pierdute, într-adevăr! (*Către Director, repede*): Da, în sensul că autorul care ne-a creat, vii, nu a mai vrut apoi, sau nu a mai putut să ne aducă în lumea artei. Şi s-a comis, aşa, un adevărat delict, domnule, pentru că cine are norocul să se nască personaj viu, poate să râdă şi de moarte! Nu mai moare!" (p. 46)

Personajele sunt fiinţe care trăiesc drama condiţiei umane, dar şi personaje care îşi cunosc statutul de fiinţe de hârtie şi au pornit în căutarea autorului, adică a unei forme stabile care să le elibereze de sub provizoratul vieţuirii. Forma în artă, spre deosebire de forma în viaţă, presupune închiderea într-un dat definitiv, eternizat prin creaţie, ferit de mişcarea continuă a vieţii. Trăire înseamnă succesiune de forme, continuă metamorfoză a ceva spre altceva, în timp ce arta conferă imuabilitate destinului lor.

Procesul de ivire în lume a creaţiei artistice este tematizat şi în nuvele (*Tragedia unui personaj* şi *Convorbiri cu personajele*) şi în interiorul lumilor semantice întemeiate sau în prefeţe speciale ataşate pieselor, precum şi în componentele paratextuale, cum este cazul *Prefeţei* la *Şase personaje...*: „Mărturisesc însă că mie nu-mi spune mare lucru redarea unei figuri de bărbat ori de femeie, oricât de interesantă şi caracteristică, numai de dragul de a o reda: să povestesc o anumită acţiune, veselă sau tristă, numai de dragul de a o povesti; să descriu o privelişte numai de dragul de a o descrie" – (p. 25). Este vizibilă nevoia autorului de a explica mecanismul devenirii creaţiei de la fapt de conştiinţă la univers de sine-stătător („Am vrut să reprezint Şase Personaje în căutarea unui autor. Drama nu izbuteşte să se reprezinte, tocmai pentru că autorul pe care îl caută ele lipseşte; în schimb, se reprezintă tocmai această zadarnică tentativă, cu tot tragicul ei, izvorât din faptul că cele Şase Personaje sunt respinse" – p.28). Ele s-au născut dintr-o idee şi aceasta îl fascinează pe autor, nu drama lor umană. Dar, tocmai această suferinţă le face să fie ceea ce sunt. Refuzându-le, autorul le închide în datul prim şi le lasă să pornească în căutarea altui autor capabil să dea o formă stabilă suferinţei: "Să precizăm ce anume le refuzam eu; nu pe ele însele, evident; le refuzam drama, tocmai ceea ce le interesa mai presus de orice pe ele […] Drama este raţiunea de a fi a personajului; este funcţiunea sa vitală: necesitatea esenţială a existenţei sale. Iar eu am acceptat doar fiinţa celor Şase Personaje şi le-am refuzat raţiunea de a fi" – (pp. 28-29). Nu ele au fost respinse, ci drama, dar ele însele sunt drama pe care o poartă şi de aici „conflictul imanent între curgerea

vieții și fixitatea formei [...] Viața care se fixează, ca să existe, în forma noastră corporală, încet, încet, își va ucide forma." (p. 31)

Prefața și piesa propriu-zisă se oglindesc reciproc, fără ca existența uneia s-o condiționeze direct pe cealaltă, reprezentând fiecare o punere în abis a celeilalte. *Prefața* teoretizează ceea ce reprezentația scenică va înfățișa. Ea este adresată doar cititorului de teatru (aici fiind inclus și regizorul ca receptor prim vizat de dramaturg), nu și spectatorului. Excepție ar putea face situația în care aceasta se atașează unui program de sală. Prin *Prefață* este vizată înțelegerea și punerea în act a unui alt mod de a scrie teatru. E de remarcat aici faptul că fragmentarea discursului dramatic nu anulează coerența reprezentației scenice. Aceasta apare ca un univers perfect autonom, iar sensul ei este potențat de chiar aparentul haos al vieții pe cale de a fi reprezentată: „La fel de mare este confuzia de pe scenă, pe cât de perfectă e legea intimă a ordinii care, respectată punct cu punct, face din lucrarea mea o operă clasică și tipică, îi interzice orice cuvânt ce-ar zădărnici-o" (p. 34).

Există în piesă un fragment care nu doar conține explicarea sensului, ci oglindește inclusiv comentariul autorului din *Prefață:*

„Fata vitregă: [...] Ah, viața mea! Ce scene, ce scene îi propuneam! *Eu, eu îl ispiteam* mai mult decât oricare!

Tatăl: Da. Da! Dar poate numai din pricina ta; tocmai din pricina insistențelor tale, din cauza nestăpânirii tale!

Fata vitregă: Dar dacă el însuși m-a vrut așa (*Se apropie de Director pentru a-i spune, ca o confidență*): *Cred, domnilor, că a fost mai curând o sfidare la adresa teatrului, așa cum și-l închipuie și îl cere publicul...*" (p. 91)

Aceasta afirmație conține suportul teoretic al viziunii pirandelliene despre relativitatea raportului esență-aparență nu doar în ceea ce privește lumea reală, ci și cea a ficțiunii. Astfel, problematica imposibilității unei perspective imuabile asupra existenței apare strâns relaționată cu aspectele ce explică problema jocului și a interpretării scenice.

Care este așadar hotarul dintre realitatea vieții și realitatea scenei? Unde se oprește viața personajelor și unde începe exprimarea

acesteia prin asumarea/înstrăinarea propriei jocului actorilor? Drama personajelor ajunge să se impună cu forța cu care doar realitatea poate să se manifeste:

„Tatăl: Iată, domnule: poate, pregătindu-i mai bine scena, atrasă de obiectele comerțului ei, cine știe dacă nu va veni și ea printre noi... (*Invitându-i să privească spre ușa din fundul scenei*): Priviți! Priviți!

Ușa din fund se deschide și se vede, înaintând câțiva pași, Madama Pace: o matroană foarte grasă, cu o perucă pompoasă dintr-o lână de culoare morcovie și un trandafir roșu-aprins [...] La apariția ei, Actorii și Directorul fug speriați de pe podium, scoțând strigăte, îmbulzindu-se pe scăriță și căutând să se retragă printre scaunele din sală. În schimb, Fata Vitregă se grăbește către Madama Pace, umilă, ca în întâmpinarea unei stăpâne." (pp. 70-71)

Intruziunea „realității" personajelor în realitatea actorilor demonstrează adevărul dramei lor, dar și incapacitatea artei de a reconstrui, altfel decât modificând, fluxul imposibil de stăpânit al vieții. Finalul anulează complet granițele dintre realitate și ficțiune. Aducerea în prezent de către personaje a destinului lor în fața actorilor implică destructurarea realității și desființarea iluziei scenice, iar ficțiunea se impune mai demonică și la fel de puternică precum realitatea însăși:

„Prima Interpretă (*reintrând, din dreapta, îndurerată*): E mort! Sărmanul Băiat! E mort! Oh, ce nenorocire!

Primul Interpret (*reintrând, din stânga, râzând*): Ba nu e mort! E ficțiune! Ficțiune! Nu credeți!

Alți Actori (*din dreapta*): Ficțiune...? Realitate, realitate! E mort!

Alți Actori (*din stânga*): Nu! E ficțiune, ficțiune!

Tatăl (*ridicându-se și acoperindu-le strigătele*): Nicio ficțiune! Realitate, realitate, Domnilor. Realitate!

Și dispare și el, deznădăjduit, în spatele fundalului.

Directorul (*la capătul răbdării*): Ficțiune-realitate...! Duceți-vă dracului cu toții! Lumina! Lumina! Lumina!" (p. 99)

Convingerea personajelor că „drama e în noi, noi suntem drama" le determină să creadă că actorii vor putea să le dea forma la care aspiră, păstrându-le neştirbit adevărul interior. Drama izbucneşte în momentul când ei înţeleg că sunt personaje, adică nişte măşti. Conflictul se naşte între ei şi actorii meniţi să-i reprezinte pe scenă; abia şi-au acceptat condiţia de „creaţii" ale altei subiectivităţi şi înţeleg că între fiinţa, trăirea lor intimă şi imaginile reflectate în ceilalţi se insinuează o distanţă imposibil de depăşit. Ei nu se mai recunosc în imaginea oferită de actori, se simt înstrăinaţi de ei înşişi:

„Directorul: Cum vreţi să fie chiar dumneata şi dumneaei, când ei sunt actori!?

Tatăl: Tocmai, sunt actori! Joacă bine amândoi, în rolurile noastre. Dar, credeţi-ne, că nouă ni se pare cu totul altceva – *ar vrea să fie acelaşi lucru, dar iată că nu este!*

Directorul: Cum să nu fie? Atunci ce este?

Tatăl: *Ceva ce... a devenit al lor şi nu mai e al nostru*" (p. 80).

Personajele se simt prinse între iluzia vieţii şi viaţă, între forma în care nu se mai recunosc şi suferinţa proprie în care se pierd.

Aducând în faţa spectatorilor deopotrivă actori, regizori şi personaje, Pirandello face ca spectacolul să vorbească despre teatru şi modul de constituire şi de întreţinere a iluziei. Viziunea despre lume şi punerea ei în act prin joc constituie un singur nucleu de iradiere a sensului. Personajele cred că arta înseamnă viaţă încremenită într-o formă ideală şi aceasta este aspiraţia lor cea mai profundă. Refuzate de creatorul prim, aruncate în viaţă, ele nu pot trăi prin ele înseşi, ci doar prin ceilalţi, prin actori. La ei caută forma care să le îngheţe suferinţa, salvându-le de la retrăirea perpetuă a propriei drame. Cu toate acestea, personajele ajung să înţeleagă masca pe care fiinţa este obligată să o poarte pentru a se putea manifesta în raport cu ceilalţi, cu convenţiile acceptate. Actorii interpretează drama personajelor, ca atare le determină să conştientizeze că *vieţuirea printre şi prin ceilalţi înseamnă înstrăinare de sine* şi provoacă imposibilitatea comunicării:

„Tatăl: [...] Dar cum putem să ne înţelegem, domnule, dacă în vorbele spuse eu pun sensul şi valoarea lucrurilor aşa cum sunt ele

pentru mine, iar cel care mă ascultă le dă inevitabil sensul şi valoarea pe care o au la el, în lumea lui lăuntrică. *Credem că ne înţelegem; nu ne vom înţelege niciodată!*" (p. 52).

Această înţelegere este dublată de constatarea că pe scenă nu poate fi reprezentată realitatea lor, ci o fantoşă a acesteia:

„Tatăl: [...] Încep, nu ştiu cum, să-mi simt false, străine, propriile mele cuvinte" (p. 67).

Fiind Altul, personajele nu mai sunt ele înseşi. Prin urmare, condiţia lor rămâne permanent aceea de fiinţe dezorientate şi incomplete, în căutarea autorului, a celui ce poate să le dea o formă independentă de modul de înţelegere şi reflectare a dramei propriu-zise cu ajutorul personalităţii actorilor. În acest sens trebuie înţeleasă observaţia lui M. Schmeling conform căreia „universul lui Pirandello nu este doar universul comediei umane şi al teatralităţii lumii empirice (a lumii concrete) unde protagoniştii devin actori şi spectatori amestecaţi unii cu alţii: raportul între sine şi sinele profund (inconştientul) între sine şi lumea exterioară este reflectat exclusiv prin raportul dintre viaţă şi artă".[25] Prin personaje se exprimă deci, o nouă viziune despre relaţia tensionată dintre artă şi viaţă în faţa regizorului şi a actorilor, iar intruziunea ficţiunii personajelor în realitatea actorilor şi a publicului anulează statutul de năluci pe care personajele îl aveau anterior. Dramaturgul ia în discuţie caracterul iluzoriu, relativ, atât al jocului, cât şi al vieţii, precum şi relaţia stabilită între identitatea unei persoane şi cea proiectată de creator în personajele sale şi apoi reflectată la un al doilea nivel în jocul actorilor.

În aceeaşi manieră se analizează raportul dintre realitate şi ficţiune în piesa *Fiecare în felul său*; problematica se adânceşte prin dezbaterea asupra modului de transfigurare a vieţii pe scenă şi a felului de a o percepe de către cei care au trăit-o, deveniţi spectatori ai propriei drame, dar şi de către publicul însuşi. Moreno şi Baronul Nuti constată că spectacolul privit oglindeşte, modificată, drama pe care ei înşişi au trăit-o şi care a dus la sinuciderea sculptorului La Vella.

[25] M. Schmeling, *op. cit.* p. 61.

Această deformare a adevărului personal prin jocul actorilor nu numai că îi scandalizează, dar îi determină să intervină pentru a restabili ceea ce consideră ei a fi fost adevărul obiectiv al faptelor întâmplate.

Pătrunzând în universul reprezentat pe scenă, ei nu reuşesc însă decât să continuie ceea ce actorii înfăţişaseră cu mijloacele proprii artei spectacolului. Moreno şi Baronul Nutti reiau ceea ce considerau a fi ficţiune, neputând da o altă formă zbuciumului lor. Acest fapt determină personajele şi actorii să se angajeze împreună cu spectatorii într-o dezbatere aprinsă a ceea ce devine viaţa prin oglindirea ei în ceilalţi, într-o polemică asupra modului în care realitatea propriei conştiinţe se metamorfozează într-o realitate ce nu mai aparţine personajelor în momentul în care dobândeşte o nouă formă

„Il Capocomico: Già! Ha avuto il coraggio di venirmi ad aggredire la prima attrice in palcoscenico! – «Io, abbracciare quell'uomo?»

Molti: È incredibile! È incredibile!

Uno spettatore Intelligente: Ma no, signori: naturalissimo! Si sono visti come in uno specchio e si sono ribellati, suprattutto a quel loro ultimo gesto!

Il Capocomico: Ma se hanno ripetuto appunto quel gesto!

Lo spettatore Intelligente: Appunto! Giustissimo! Hanno fatto per forza sotto i nostri occhi, senza volerlo, quello che l'arte aveva preveduto!"[26] (p. 132).

Dacă în *Şase personaje...* spectatorii nu erau implicaţi în dezbaterea despre modul în care actorii şi regizorul reuşeau să confere formă zbuciumului personajelor, în *Fiecare în felul său* opiniile

[26] „Directorul de trupă: Da! A avut curajul să vină şi s-o atace pe Interpreta Principală pe scenă! – «Eu, să îmbrăţişez acel bărbat?»
Mulţimea: E de necrezut! De necrezut!
Un spectator inteligent: Dimpotrivă, domnilor: e natural! S-au văzut ca într-o oglindă şi s-au răzvrătit, mai ales la acel ultim gest al lor!
Directorul de trupă: Totuşi au repetat chiar acel gest!
Spectatorul inteligent: Chiar aşa! Foarte exact! Au făcut de nevoie sub ochii noştri, deşi nu vroiau, ceea ce arta prevăzuse."

aparţin pe de o parte, protagoniştilor care au trăit evenimentul, pe de alta actorilor şi spectatorilor. Pirandello induce publicului un anumit orizont de aşteptare deoarece impune regizorului pregătirea spectacolului dinainte de intrarea în sală a publicului, astfel încât acesta să nu poată preciza cu exactitate dacă ceea ce se întâmplă aparţine sau nu realităţii (sau, mai precis, cărei realităţi îi aparţine: realului sau unui simili-univers).

Modalităţile prin care se naşte reprezentaţia şi ajunge să fie posibilă confuzia dintre viaţa adusă pe scenă şi existenţă sunt atent gândite de către autor, iar regizorului i se cere explicit să le respecte. Pirandello doreşte ca punerea în scenă să înceapă încă din faţa teatrului şi din foaier, fără ca publicul să fie avertizat că a pătruns într-un real modificat şi că reprezentaţia nu se mai limitează la spaţiul strict delimitat al scenei:

„La rappresentazione di questa commedia *dovrebbe cominciare sulla strada o, più propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro*, con l'annunzio (gridato da due o tre strilloni) e la vendita d'un „Giornale della Sera" appositamente composto su un foglio volante, di modo che possa figurare come un'edizione straordinaria..."[27] (p. 87).

Spectatorii sunt astfel direct implicaţi în desfăşurarea reprezentaţiei, care ia o formă proteică şi modelabilă în funcţie de reacţiile lor. Foaia volantă anunţă că se va juca o piesă de Pirandello având la bază un fapt monden, relatat succint: protagonista (actriţa Amelia Moreno) se află printre spectatori, dorind să vadă cum este reprezentată pe scenă întâmplarea pe care a trăit-o. Spectatorii îl vor descoperi ulterior şi pe baronul Nuti, implicat şi el în scandal, alături de prietenii săi care încearcă să-l convingă să renunţe la spectacol.

Publicului i se induce sugestia că se intersectează două lumi diferite, cea a realităţii (întâmplarea propriu-zisă) şi cea a ficţiunii (spectacolul la care urmează să asiste). El devine spectator nu doar

[27] „Reprezentaţia acestei piese va trebui să înceapă din stradă sau, mai exact spus, din spaţiul din faţa teatrului, prin anunţul (strigat de doi sau trei crainici) şi vândut de un jurnal de seară, realizat special pe o foaie volantă, în aşa fel încât ar putea figura ca o ediţie specială...".

pentru ceea ce se întâmplă pe scenă, ci şi în afara ei. Precizările lui Pirandello sunt clare: publicul asistă la o scenă „a soggetto", trebuind să i se ofere convingerea că priveşte consecinţele fireşti ale unui fapt monden, nelimitându-i-se în niciun fel libertatea de a acţiona. Felul în care spectatorii vor reacţiona pe parcursul confruntării vieţii reale cu oglindirea ei în reprezentaţie determină structurarea propriu-zisă a spectacolului. Acesta nu mai este gândit ca având o formă fixă, ci îşi modifică desfăşurarea în funcţie de intervenţiile spectatorilor, fapt specificat în notele însoţind textul piesei.

Statutul spectatorilor nu este identic: unii nu sunt altceva decât actori a căror funcţie este de a comenta, de pe poziţii estetice diferite transformarea vieţii în imagine a acesteia prin reprezentaţie. Unii mimează revolta, alţii se arată uimiţi; Spectatorul Inteligent explică delimitarea celor două planuri, al vieţii şi al iluziei scenice etc. Alţii sunt spectatori reali, liberi să se implice, să intervină expunându-şi propriile opinii, dacă simt nevoia. Modalitatea de reprezentare abordată de regizor şi actori depinde fundamental de reacţiile adevăraţilor spectatori. Pirandello vrea să anuleze conştiinţa că ceea ce se petrece în faţa lor este exclusiv un fenomen estetic şi să-i convingă de faptul că pe scenă se naşte chiar manifestarea concretă a vieţii care nu poate fi închisă într-o formă. Spectatorii sunt constrânşi astfel să-şi depăşească pasivitatea şi să reacţioneze, impulsionaţi de atitudinea actorilor-spectatori. Ei vor determina structurarea spectacolului până într-acolo încât acesta poate chiar să nu se mai joace dacă reacţiile publicului sunt atât de violente încât să anuleze reprezentaţia (aşa cum specifică notele ataşate de dramaturg piesei):

„Tutto questo servirà a spiegare al publico perché sui manifesti di questa sera la Direzione del teatro ha stimato prudente fare apporre il seguente:

Nota bene: *Non è possibile precisare il numero degli atti di questa commedia, se saranno due o tre, per i probabili incidenti che forse ne impediranno l'intera rappresentazione*"[28] (p. 88).

[28] „Toate acestea vor fi necesare pentru a explica publicului de ce pe afişele din această seară Conducerea teatrului a considerat că ar fi prudent să facă

Prin noua viziune asupra raportului dintre universul reprezentat şi participanţii la actul teatral, vizibilă în special în piesele *Fiecare în felul său* şi *Astă seară se improvizează*, Pirandello deschide drumul spre ceea ce va deveni dialogul autentic scenă-public în anii '60.

În *Astă seară...* se dinamitează nu numai structurile dramaturgiei anterioare prin adoptarea unei formule de scriitură teatrală care să-şi poată modifica forma în funcţie de reacţiile concrete ale spectatorilor, ci un mod de a gândi reprezentaţia. Publicul este pregătit pentru a participa la facerea spectacolului, regizorul mizând pe reacţia lui; spectatorii au fost avertizaţi asupra tipului de piesă prin chiar titlul de pe afiş: *Questa sera si recita a soggetto*. Indicaţia e precisă, deoarece în Italia „a soggetto" desemnează spectacolul bazat doar pe un scenariu conţinând reperele intrigii, desfăşurarea acţiunii fiind lăsată pe seama improvizaţiei actorilor, cum se întâmpla în commedia dell'arte.

În *Introducerea* ataşată piesei, Pirandello cere în mod ferm ca numele autorului să nu apară pe afişul de prezentare a spectacolului şi avertizează atât regizorul, cât şi spectatorii că funcţia lor se situează pe acelaşi nivel cu reprezentaţia actorilor dacă nu chiar pe o treaptă superioară, dată fiind ordinea prezentării pe afiş. Primul este regizorul Hinkfuss, care este de fapt, personaj în piesă şi nu regizorul spectacolului propriu-zis. Lui îi revine rolul de a coordona atât reacţiile publicului, cât şi pe cele ale actorilor-personaje. Urmează apoi publicul şi, la sfârşit, sunt trecute numele actorilor.

Ironia pirandelliană la adresa regizorului care se vrea adevăratul creator al reprezentaţiei este evidentă: „E cam mult, însă aşa este necesar". Cel care stabileşte prin urmare, modul de configurare a întregii reprezentaţii rămâne autorul. Acesta nu se mai limitează la a construi universul ficţional prim, ci dublează textul dramatic cu indicaţii prin care rolul regizorului este limitat la o simplă punere în act a viziunii sale. Precizarea „aşa este necesar" avertizează regizorul că, luându-şi responsabilitatea de a monta *Astă seară...*, îşi

următoarea precizare: Nota Bene: Nu e posibil să precizăm numărul actelor acestei piese, ar putea fi două sau trei, din cauza eventualelor incidente care ar putea să ne împiedice pe parcursul reprezentaţiei".

asumă implicit rolul de simplu actant în crearea reprezentației. Pirandello ironizează atât statutul regizorului în general (creator de grad doi care nu mai este liber să opereze cu textul în funcție de ideea pe care dorește să o sublinieze prin spectacol), cât și pe cel care propriu-zis se hotărăște să pună în scenă piesa; în interiorul lumii ficționale personajul principal este Doctor Hinkfuss, regizor care își asumă întreaga responsabilitate a creării spectacolului: „opera scriitorului s-a terminat în momentul în care a terminat de scris ultimul cuvânt" (p. 108), „odată ajunsă pe scenă, opera scriitorului nu mai există." (p. 109).

Eludarea numelui autorului de pe afiș are o dublă motivație: ea se relaționează pe de o parte cu inducerea unui anumit orizont de așteptare în rândul spectatorilor care sunt pregătiți să asiste la o reprezentație asemănătoare celor din comedia dell'arte. Pe de altă parte – afirmă Pirandello într-un fragment din didascaliile care deschid piesa – criticii nu vor mai fi influențați în aprecierea spectacolului de autoritatea literară a autorului: „…lipsiți de orice indicație care să-i ducă ușor la o judecată deja formulată le e teamă ca nu cumva să se contrazică." (p. 105). Notele acestea care conțin un pamflet la adresa locurilor comune care apar în cronicile dramatice ale ziarelor contemporane lui, subliniind relativitatea actului critic în cazul spectacolului de teatru, reprezintă false didascalii și constituie un element paratextual de reală modernitate pentru abordarea textului dramatic văzut ca un *corpus* care poate reuni diferite tipuri de texte. În aceste note introductive dramaturgul își exprimă opinia despre modul în care se face critica spectacolului ironizându-i pe falșii cronicari dramatici: „Vezi Doamne, ceva cam ca în bătrâna commedia dell'arte: dar unde sunt actorii capabili să improvizeze dialogul […] și vechile intrigi și masca tradițională și repertoriul..." (p. 105). Fragmentul poate constitui materia unui editorial jurnalistic neavând o legătură organică cu piesa propriu-zisă, deci se poate vorbi despre o strategie între jocul liber al actorilor și rigoarea impusă acestora de textul dramatic.

Doctor Hinkfuss nu numai că neagă responsabilitatea autorului în ceea ce privește reușita spectacolului, dar el încearcă să

impună actorilor o anumită reprezentare a evenimentelor, să le dirijeze jocul, să anuleze trăirea rolului și orice improvizație, ceea ce determină revolta actorilor:

„Doctorul Hinkfuss: Ăsta e un abuz nemaipomenit! Vreți să faceți aici un tribunal?

Actorul Principal: Nu! Un teatru adevărat!

Actorul Comic: Ceea ce rataţi dumneavoastră în fiecare seară, fiindcă vreți ca scenele să fie numai și numai un spectacol care să ia ochii!

Actrița de Caracter: Când trăiești cu toată ființa ta o pasiune, atunci e adevăratul teatru și pentru asta ajunge un simplu afiș!" (p. 170).

Actorii sunt convinși că vor reuși să creeze singuri, în fața spectatorilor piesa, trăind întâmplările și dând frâu pornirilor personale. Pentru regizorul Hinkfuss reprezentația înseamnă imitarea vieții, acceptarea de către actori a rolului și anularea oricărei trăiri și interpretări subiective. Dimpotrivă, actorii doresc să se identifice cu ceea ce joacă, să improvizeze, ei își clamează pe scenă pasiunea. Întrupând personajele, ajung să se exprime de fapt pe sine: „Când trăiești cu toată ființa ta o pasiune atunci e adevăratul teatru"; „Cu pasiunea nu poți să te joci!"; „Nimeni nu poate să comande vieții care se naște!" (pp. 170-171). Tumultul vieții încearcă să se manifeste prin ființa actorilor și ei ajung să trăiască pe scenă viața personajelor. La un moment dat nimeni nu mai este capabil să facă distincția cu precizie între realitate și ficțiune, căci cea dintâi irupe și se impune cu forța de nestăvilit a vieții care nu poate fi mimată sau încorsetată în forme apriorice: „Dar ce face domnișoara? De ce nu se scoală? A rămas acolo… // Doar n-o fi murit cu adevărat" (p. 188).

Conflictul artă-viață nu ajunge să fie rezolvat definitiv de Pirandello în piesele sale, căci dramaturgul nu optează în favoarea uneia sau a alteia dintre soluțiile propuse de personajele-actori sau de personajul-regizor. Piesa se naște din efortul comun, actorii înțelegând în final că fără efectele regizate de Doctor Hinkfuss și fără coordonarea din umbră a acestuia, jocul ori piesa nu ar fi putut lua naștere.

Nici în privința raportului autor-regizor, Pirandello nu își exprimă opțiunea fermă, dar modul în care se modifică viziunea Doctorului Hinkfuss despre textul scris poate fi semnificativă pentru înțelegerea necesității lui. Personajul evoluează de la negarea inițială vehementă a obligativității existenței textului la acceptarea nu a autorului, ci a unui scenariu, a unor roluri scrise care să constituie baza de pornire a spectacolului.

Pe lângă aducerea în prim plan a relației dintre regizor și actori, piesa urmărește să arate spectatorilor modul în care textul dramatic devine reprezentație; acest fapt se realizează la două niveluri: unul teoretic (ampla expunere a Doctorului Hinkfuss despre funcția ce îi revine: aceea de a se servi în calitate de regizor de text pentru a crea un univers nou amprentat de propria viziune și sensibilitate); și al doilea, reprezentând materia propriu-zisă a piesei, felul în care actorii ajung să joace pe scenă drama familiei La Croce. Excursul teoretic al Doctorului Hinkfuss conține în prima parte concepția pirandelliană despre raportul dintre textul dramatic și spectacolul teatral. Personajul devine purtătorul de cuvânt al dramaturgului, de el se folosește Pirandello pentru a face distincția între literatură și teatru, precizând clar funcția regizorului: „Iată aici opera scriitorului… O consider drept fondul material al creației mele scenice și *mă servesc de ea*, tot așa cum mă servesc de bravura actorilor, chemați să joace rolurile *în funcție de interpretarea pe care le-o voi da eu*; și de pictorii scenografi cărora le ordon să picteze sau să facă planul scenelor, și de decoratorii care le construiesc, și de electricienii care le luminează; *toți după sfaturile, sugestiile și indicațiile mele*" (p. 109). Pentru că la spectatori nu ajunge textul, „ci una sau alta din creațiile scenice realizate după el, fiecare complet deosebită de cealaltă", regizorul își ia libertatea de a-l modifica, recreându-l, devenind el însuși autor pentru ceea ce se naște pe scenă. Dacă în anumite aspecte Doctor Hinkfuss este purtătorul de cuvânt al dramaturgului, în altele se distanțează considerabil de concepția lui Pirandello expusă în articolele teoretice sau în diverse interviuri precum: *Teatru și literatură*, *Teatru sicilian?*, *Acțiunea vorbită* etc.

Pirandello critică indirect pretențiile regizorului de a considera textul scris doar un pretext pentru orice improvizație. Regizorul trebuie să fie un interpret, un exeget secundar al textului, iar actorul urmează prin interpretare să acorde piesei un nou elan vital. Doar prin jocul actorilor spectacolul devine act de creație, iar forța regizorului este de a-i coordona, conducându-i către sens și de a conferi unitate reprezentației.

La fel ca în *Fiecare în felul său*, publicul este permanent avertizat asupra mecanismelor de constituire a reprezentației prin raportare la modurile anterioare de punere în scenă. Pirandello apelează la toți cei implicați în nașterea actului teatral pentru a reaminti spectatorilor că nimeni nu mai manipulează ceea ce se întâmplă și că existența se desfășoară nemodificată în fața lor, cu multitudinea ei de aspecte contradictorii. Astfel, Doctor Hinkfuss anunță publicul că în pauza dintre acte poate merge în foaier sau poate rămâne în sală și să asiste la schimbarea decorurilor: „Asta ca să nu se facă prea mare înghesuială dincolo; gândiți-vă: sunt o grămadă de oameni în spatele dumneavoastră care ar vrea și ei să vadă ceea ce, de altfel, ați văzut aici" (p. 134). În indicațiile regizorale, Pirandello are în vedere inclusiv situația în care în sală nu rămân spectatori, dar mai precizează că ar trebui să se găsească o modalitate care să asigure simultaneitatea scenelor, deci o modalitatea de a face publicul să se implice, reacționând conform așteptărilor.

Improvizația însă nu este altceva decât o tehnică teatrală și, din moment ce căutarea adevărului despre viață și artă în același timp se face cu mijloacele artei, acesta devine un adevăr mediat, o formă de întemeiere estetică a vieții.

Pirandello apelează la tehnica teatrului în teatru și la formele reflexive ale metateatrului deopotrivă pentru a releva raportul instabil dintre *a fi* și *a părea*. Mai mult decât atât, el supune dezbaterii chestiuni de poetică teatrală. Fără a renunța la exprimarea viziunii sale despre statutul ființei și despre multitudinea de fațete ale vieții aflate în permanentă schimbare, el experimentează noi strategii dramatice prin care autorul să fie nu doar creatorul unei lumi, ci și cel care îi coordonează punerea în scenă și o comentează, subsumând actului

artistic o funcție didactică explicită. Este o dimensiune didactică a teatrului pusă în act diferit de ceea ce realiza, în aproximativ aceeași perioadă, Bertold Brecht prin „teatrul epic" și prin teoria despre efectul de distanțare.

Aceeași atitudine polemică față de statutul autorului în procesul de trecere a textului dramatic în reprezentație teatrală se regăsește și în piesele lui Matei Vișniec. Dacă la Pirandello libertatea acordată regizorului era strict limitată, la dramaturgul român aceasta pare a fi oferită cu o maximă generozitate: „Atunci când scriu, eu sunt un autor; n-am fost niciodată regizor, scenograf, actor. Sigur că în mintea mea, pe măsură ce lucrez, se produce un film al spectacolului, care se derulează, dar după ce am terminat piesa, îmi ard filmul propriei mele regii și *las o libertate totală celor din jur, să facă tot ce doresc cu textul meu*"[29].

Ceea ce Pirandello impunea (prin ample explicații regizorale, în prefețe sau în componente paratextuale atașate textului), Vișniec eludează, astfel încât maxima libertate acordată regizorului devine constrângere (neformulată ca atare de către dramaturg, ci presupusă de textul însuși). O excepție în acest sens o constituie piesa *La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*, unde problematica raportului autor - regizor este tematizată în aceeași direcție care se regăsește în diferite articole și interviuri. Autorul trăiește procesul nașterii lumii de sensuri ca pierdere de sine:

„L'AUTEUR: [...] J'ai choisi de disparaître devant vous pour vous prouver à quel point la vérité peut être dérangeante. J'ai choisi de mourir devant vous parce que j'aie compris à quel point je vous ressemble."[30] (p. 12).

Menirea lui este de a revela celorlalți esența realității:

[29] Interviu de Cornel Mihai Ungureanu, *Revista 22*, anul XIV (790), 26 aprilie – 2 mai 2005.

[30] „Autorul: Am hotărât să dispar din fața voastră pentru a vă arăta în ce măsură adevărul poate deranja. Am hotărât să mor în fața domniilor voastre pentru că am înțeles cât de asemănător vă sunt."

„L'AUTEUR: *Voilà, la littérature c'est ça. C'est l'observation qui se transforme en révélation* (p. 20)".[31]

Intermediarul acestei revelații este regizorul, instanță reclamată de text pentru a se înfățișa în lume în și prin spectacol. Se instituie o relație tensionată deoarece autorul este conștient de impactul pe care personalitatea regizorului îl poate avea asupra modului în care textul său este receptat, ceea ce provoacă impulsul de a submina în acesta forța creatoare: „Soyons honêttes... pour mes pièces, lorsque t'as monté mes pièces, *tu n'as été qu'une sorte de capote...Une capote, c'est tout...T'as été la capote de mes paroles.* Mes textes ont toujours eu cette force, de baiser le monde... *Mais toi, tu t'es toujours glissé, avec ta mise en scène, entre mon texte et le monde, donc t'as été une capote...*"[32] (p. 23). Orgoliul autorului provine din faptul că nu regizorul este creatorul prim, nu el a conceput prin cuvânt universul pe cale de a fi reprezentat, ci e doar un creator secund folosindu-se de multiple posibilități de semnificare, disprețuind forța creatoare a cuvântului, a textului care pentru autorul dramatic este cel care primează. La rândul său, regizorul nu poate aprecia actul nașterii sensului exclusiv prin cuvânt într-o lume mecanizată, în care autorul își asumă statutul de demiurg ajutat de tehnica modernă. O critică a pieselor autorului pune în evidență pierderea capacității acestuia de a mai lua contact direct, viu cu chinurile nașterii autentice a sensului. Ambii sunt sclavi, mediatori și doar parțial creatori autentici:

„LE METTEUR EN SCÈNE: ... Tu cherches un certain mot qui ne te vient pas à l'esprit, paf, tu as la touche synonymes... Et puis tu peux appeler ton dictionnaire encyclopédique incorporé, et puis tu

[31] „Autorul: Iată, asta înseamnă literatură: observația care se transformă în revelație."

[32] „Autorul: Să fim cinstiți... În ceea ce privește piesele mele, atâta timp cât mi le-ai pus în scenă, tu n-ai fost decât un fel de carcasă... O carcasă, doar atât... Ai fost carcasă cuvintelor mele. Textele mele au avut mereu această forță de a penetra lumea... Tu însă mereu te-ai interpus, cu regia ta, între textul meu și lume, prin urmare, nu ai fost decât o carcasă...".

peux appeler l'INTERNET, qui te donne l'impression de contrôler toute la galaxie… *Et c'est pour ça que tu te crois DIEU maintenant, parce que tu as l'impression de mettre de l'ordre dans l'univers… C'est ton ordre à toi que tu y mets, et ca c'est l'illusion suprême…* Et c'est pour ça que tes pièces dégagent maintenant quelque chose à la fois très bête et très fort…"[33] (p. 28).

Orgoliul regizorului se naşte din aceea că spectacolul teatral presupune o ordonare a limbajelor scenice create exclusiv de autor alături de actori. Funcţia regizorului este de a găsi o nouă modalitate de a ajunge la sens, dincolo de cuvintele incapabile să reveleze semnificaţia profundă a lumii. De aici încercarea sa de a realiza o piesă care „să atace scriitura", să se constituie într-o „experienţă totală". El caută nu un text oarecare, ci cuvintele în stare pură:

LE METTEUR EN SCÈNE: „… J'ai voulu faire une expérience totale, c'est tout. *J'ai voulu utiliser les mots de la rue, c'est mots marginaux, ces mots-marchands, ces mots-clochards, ces mots exclus de la „grande" littérature… C'est une polyphonie de la textualité urbaine que je voulais monter…* Rien que des voix qui crachent des mots libérés de la grammaire… *Je voulais que les paroles soient tirées de la vie… et non pas d'un cerveau d'auteur…*Je voulais que l'auteur soit…la vie même, la ville même, les murs de la ville, le quais du metró, les étalages du marché… *Je voulais une pièce-graffiti, arrachée des murs et non pas écrite sur papier…*"[34] (p. 56).

[33] „Regizorul: Cauţi un anumit cuvânt care îţi scapă şi, paf, îl găseşti la sinonime…Şi apoi poţi să-ţi foloseşti dicţionarul enciclopedic încorporat sau să apelezi la internet care îţi dă impresia că poţi controla întregul univers… Şi de asta ai ajuns acum să te crezi Dumnezeu, pentru că ai impresia că instaurezi ordinea în lume… Ordinea asta a ta pe care o faci, ea reprezintă suprema iluzie… Şi ăsta-i motivul pentru care din piesele tale se degajă acum ceva insipid şi foarte puternic."

[34] „Regizorul: Am vrut să realizez o experienţă totală, asta-i tot. Am vrut să folosesc cuvinte de pe stradă, aceste cuvinte marginale, aceste cuvinte ambulante, aceste cuvinte care vagabondează, aceste cuvinte care nu-şi au locul în «marea» literatură… O polifonie a textualităţii urbane pe care doream s-o

Adevărul lumii ajunge să se exprime de la sine, să caute forma perfectă prin care să se manifeste. Este singura limitare impusă de Vişniec: „titlul piesei este sacru" (*Bine, mamă…*). Cât timp sensul adânc al lumii poate să se înfiinţeze/să se reveleze prin spectacol, regizorul şi actorii au libertatea de a manipula aşa cum doresc formula reprezentaţiei.

Un exemplu în acest sens este textul iniţial al piesei *Teatrul descompus sau Omul – ladă de gunoi* care conţinea un „Avertisment" în care dramaturgul îşi explică intenţiile, precum şi modalitatea de abordare a piesei din perspectiva punerii în scenă. Ea, afirmă Vişniec, a fost gândită ca „bucăţile unei oglinzi sparte" şi reprezintă „monologuri care invită să se reconstruiască întregul".[35] Dramaturgul e conştient că unitatea pierdută, care există dincolo de pulverizarea în mii de fragmente, se reface doar prin spectacol. Însă acesta nu recompune universul iniţial, ci propune o imagine a lui – subiectivitatea autorului reflectată în text şi de aici reflectată din nou – aşa cum a fost ea percepută de subiectivităţile multiple ale celor care îl recreează: regizor, scenograf, actori, maestru de lumini, public („Pour le reste, le jeu consiste à essayer de reconstituer l'objet initial. Mais le fait est impossible car le miroir originaire, personne ne l'a jamais vu... Ce jeu n'a pas de fin. Il peut même permettre aux comédiens de chercher, chaque fois quand il jouent, *une autre histoire, un autre miroir…*")[36].

arăt… Nimic altceva decât voci care împroaşcă cuvinte eliberate de orice gramatică… Îmi doream cuvinte ieşite din viaţă…şi nu din mintea unui autor… Îmi doream ca autorul să fie…oraşul însuşi, zidurile lui, gurile de metrou, mărfurile expuse în piaţă… Visam la o piesă-grafiti, expusă pe ziduri şi nu scrisă pe o foaie de hârtie…"

[35] Matei Visniec: „ces textes sont comme les morceaux d'un miroir cassé" în *Avertissement*, *Théâtre décomposé ou L'homme – poubelle. Textes pour un spectacle – dialogue de monologue* précédé de *Matei Vişniec ou de la Decomposition* par George Banu, Institut Francais de Bucarest, Edition L'Harmattan, Paris, p. 11.

[36] „În rest, jocul constă în a încerca să refaci obiectul iniţial. Ceea ce este imposibil, căci oglinda iniţială n-a fost văzută de nimeni…Acest joc nu are sfârşit. El poate doar să îngăduie actorilor să caute, de fiecare dată când sunt pe scenă, o altă istorie, o altă oglindă…".

Reprezentația înseamnă deci, în viziunea lui Vişniec, „o altă istorie", aceea unde sunt vizibile concepția și sensibilitatea celor care o refac pe scenă pentru public. Nota finală a acestui „Avertisment" se adresează regizorului și îi oferă întreaga libertate în organizarea și regândirea modului de asamblare a bucăților conținute de textul-prim: „Avec ces *monologues qui invitent à construire un ensemble*, l'auteur a voulu imposer au metteur en scène une seule contrainte: *la liberté absolue*"[37].

Cunoscând tehnicile teatrale experimentate de-a lungul secolului al XX-lea, Matei Vişniec nu ezită să le sugereze regizorilor folosirea lor. Într-o piesă precum *Omul cu o singură aripă*[38], dimensiunea filosofică și simbolică este accentuată fără ca dramaturgul să-și închidă textul într-o unică posibilitate de exprimare. Metafora omului cu o singură aripă poate sugera posibilitatea ființei de a avea acces la sens, deși nu mai este conștientă de acesta. Este vorba despre un adevăr doar parțial întrupat, exprimat numai de acela care îl duce cu sine (deși nu l-a cunoscut niciodată și întâlnirea cu femeia providențială nu se produce). Căutarea ratată a izbăvirii și pierderea stării de grație, căderea în materie, metamorfozarea adevărului întrupat în minciună și demagogie sunt doar alte câteva posibile interpretări. Precizarea de la început: „Acest text poate fi montat cu 7 actori (3 femei și 4 bărbați). Sugerez, de semenea, utilizarea unor manechine și marionete" este menită să ușureze regizorului transpunerea în act a acestei alegorii, dar indicații de tipul: „Poate că scena se petrece într-un azil de bătrâni", „Poate că scena se petrece în curtea unui azil de bătrâni", „Flashback. Pasărea și copilul. Scena poate fi realizată cu marionete", „Spațiu incert, gen stație de metrou dezafectată" indirect induc o anumită transpunere regizorală. Cel care montează piesa are teoretic libertatea, dar anumite precizări i-o anulează. Este cazul didascaliilor din *Mansardă la Paris cu vedere*

[37] „Prin aceste monologuri care invită să se construiască un întreg, autorul a dorit să impună regizorului o singură constrângere: totala libertate".

[38] Matei Vişniec, *Omul cu o singură aripă (teatru)*, Editura Paralela 45, 2006.

spre moarte[39] unde Vişniec edifică minuțios o poetică a imaginilor scenice prin multitudinea de indicații regizorale precedând fiecare secvență. El indică, de asemenea, combinarea elementelor teatrale cu proiecțiile video pentru redarea atmosferei parisiene („La intrarea în sala de spectacol spectatorii descoperă, proiectată pe o imensă pânză din fundalul scenei, celebra fotografie în care Cioran, Eliade și Ionesco sunt împreună, în Piața Furstenberg de la Paris" sau: „Proiecție pe ecranul din fundal. Imagini din Parcul Luxemburg"), dar această sugestie poate fi urmată sau nu. Aceeași situație se regăsește și în finalul piesei *Omul cu o singură aripă:*

„Din interiorul valizei se aude un zgomot, ca și cum o pasăre captivă s-ar zbate în interior. BĂTRÎNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ își ia valiza și se îndreaptă spre ieșire. În același timp intră TÎNĂRA FEMEIE. Cei doi se intersectează fără să se vadă. Înainte de a ieși însă, BĂTRÎNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ întoarce capul spre TÎNĂRA FEMEIE. Aceasta din urmă întoarce capul spre BĂTRÎNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ. *Se văd ei însă, oare?*" (p. 68).

Interogația augmentează dimensiunea filosofică a textului; ea aparține unui autor care a devenit comentator al semnificațiilor piesei, instanță care impune regizorului o anumită reprezentare în funcție de răspunsul pe care îl va da întrebării din final, iar răspunsul este conținut de textul însuși – joc superior al dramaturgului între libertate și constrângere.

În alte piese, regizorului chiar i se oferă un maxim de libertate, dar aceasta are în vedere doar mijloacele tehnice de exprimare a sensului: „*Regizorul poate jongla cu rolurile*, astfel încât unul și același actor să-și asume mai multe personaje", „Prin fața ferestrei-ghișeu vor trece continuu personaje și fețe, *acest «ecran» urmând să fie umplut copios de imaginația regizorului*", „*Regizorul este invitat să imagineze* fizionomii și atitudini", „Notă: aceste versuri „fără cap și fără coadă" *pot fi eventual cântate (dacă regizorul simte astfel)* în

[39] Matei Vişniec, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte (teatru)*, cu un cuvânt înainte al autorului și o postfață de Mirela Nedelciu-Patureanu, Editura Paralela 45, 2005.

stilul „negro spirituals", *„Urmează ca regizorul să decidă* dacă personajele din ultima parte a piesei poartă diverse decorații pe piept" etc. – *Văzătorule, nu fi melc.*

Permanent, Vișniec nu uită să reamintească regizorului poziția sa de intermediar între autor și public în revelarea sensului; nu creator – această libertate nu îi este niciodată pe deplin oferită. Sensul se află în text, iar rolul regizorului este de a găsi mijloacele tehnice pentru a-l potența:

„Vocea celuilalt delegat: Liniște… Doamnelor și domnilor, liniște… Trecem acum la cuburile mici…Unu, doi, trei, patru, cinci, șase, șapte, opt, nouă, zece, unsprezece, doisprezece, treisprezece, paisprezece, cincisprezece, șaisprezece, șaptesprezece, optsprezece, nouăsprezece, douăzeci… Douăzeci și unu, douăzeci și doi, douăzeci și trei, douăzeci și patru, douăzeci și cinci, douăzeci și șase, douăzeci și șapte, douăzeci și opt, douăzeci și nouă, treizeci… Treizeci și unu, treizeci și doi, treizeci și trei, treizeci și patru, treizeci și cinci, treizeci și șase, treizeci și șapte, treizeci și opt, treizeci și nouă, patruzeci…(*Avertisment pentru regizor: numărătoarea nu este inutilă. Emoția crește treptat pe fețele care se văd prin decupajul ferestreighișeu. În tot acest timp, personajele se vor agita, își vor șterge sudoarea de pe fețe, își vor șterge ochelarii, își vor șopti fel de fel de cuvinte, neauziți, la ureche, vor face grimase, vor strănuta, vor pufăi, vor scoate sunete reprobatoare, vor fluiera, vor izbucni în plâns, vor izbucni în râs, vor reflecta toată gama de emoții de la speranță la dezastru, vor trăi numărătoarea ca și cum fiecare cifră ar fi o mică palmă, o lovitură pe fața lor, o veste proastă care crește și tot crește și le explodează în față. Personajele se vor ridica în picioare din când în când, se vor călca în picioare, se vor trage de mânecă, se vor calma reciproc și vor plânge unul pe umărul celuilalt. E mult de lucru aici, domnule regizor!)"*[40] (pp. 81-82). Dramaturgul se simte dator să avertizeze regizorul că tot ceea ce se află în text trebuie înfățișat așa cum a fost gândit de către autor.

[40] Sublinierile autorului.

Alteori, indicațiile date regizorului nu au nicio funcție în construirea unei imagini concrete în reprezentație, ci, fie instaurează atmosfera absurdă, de bufonerie, dezvoltată de text, fie ironizează mijloacele tehnice propriu-zise de care dispune regizorul în configurarea universului ficțional: „Orchestra este compusă din: cinci corzi bine întinse între tavan și podea; pianina specială pentru două picioare; bastonul cu măciulie atârnat de tavan în care se izbește cu tobele; orga cu clopoței" (*Țara lui Gufi*). În alte cazuri, regizorul are posibilitatea de a micșora sau mări dimensiunea spectacolului, dispunând de un text de rezervă (intitulat chiar astfel: „Text de rezervă (eventual prolog)" în *Țara lui Gufi* sau „Variantă de continuare" în *Buzunarul cu pâine*) pe care Vișniec îl pune la dispoziția regizorului în cazul în care acesta consideră că sensul poate fi reliefat prin augmentarea dimensiunii finalului. În *Hotel Europa Complet* sau în *Trei nopți cu Madox*, el trebuie să opteze pentru unul dintre cele două finaluri propuse.

Dacă în teatrul lui, Pirandello polemiza cu regizorul exclusiv în piesele în care, folosindu-se formula teatrului în teatru, acesta devenea personaj în interiorul universului ficțional, dramaturgii de după el își însușesc „lecția" pirandelliană și nu de puține ori, își organizează textul impunând regizorului folosirea anumitor tehnici teatrale. Matei Vișniec întreține deliberat un raport contradictoriu cu regizorul, inducându-i impresia unei libertăți cvasi-totale pe care treptat i-o anulează. Strategia aceasta este și mai evidentă în cazul pieselor în care dramaturgul se folosește de formula teatrului în teatru pentru a pune în act viziunea sa despre raportul textului cu reprezentația scenică. Subintitulată „fantezie, mascaradă, bufonerie și experiment în două acte", piesa *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'ntâi* aduce în prim-plan condiția creatorului în ipostaza autorului, dar și a actorului, relația încordată, ambiguă dintre acesta și operă. Subtitlul conține indicații precise despre ceea ce reprezintă piesa: un experiment dramatic neexcluzând ludicul și grotescul.

Întoarcerea textului asupra lui însuși, plăcerea explicării mecanismelor scriiturii, inclusiv ale reprezentației teatrale, încercarea

creatorului (autor, actor sau regizor) de a da o primă explicație operei, precum și formele de sustragere de la interpretare, aceasta ajungând să-și devoreze interpreții constituie substanța piesei *Bine mamă...* Titlul reprezintă o replică ce poate aparține unui spectator nefamiliarizat cu o astfel de structură teatrală, doar aparent repetitivă, ironie la adresa celor care caută în spectacolul contemporan fabula (imitarea vieții, acțiune făcută de un personaj, evoluând pe parcursul reprezentației). Matei Vișniec interoghează în legătură cu condiția spectacolului, discută pe marginea statutului său ficțional. Din această perspectivă, funcția didascaliilor este dublă; ele continuă să ofere indicații despre modul de constituire a universului ficțional, dar conțin deopotrivă simboluri constituindu-se într-o punere în abis a textului: „La ridicarea cortinei, Bruno și Grubi *stau pe marginea unei gropi*, cu picioarele în groapă, aplecați deasupra gropii și lucrând din greu cu mâinile în groapă... *scopul efortului lor va rămâne pe tot parcursul piesei invizibil*" (p. 111). Groapa poate simboliza opera însăși al cărei sens rămâne permanent nerevelat. Prezentarea personajelor („în ordinea intrării în scenă") este urmată de precizarea modului în care regizorul poate să abordeze textul piesei în vederea punerii în scenă:

„Regizorul poate renunța la unele personaje.

Regizorul poate compune personaje noi.

Regizorul poate înlocui orice replică și poate renunța la orice replică.

Regizorul poate renunța la spiritul piesei întrucât acesta se află în litera ei.

Regizorul poate renunța la litera piesei.

Regizorul poate scrie altă piesă. Regizorul poate modifica orice, oricât, oricum în afară de titlul piesei.

TITLUL PIESEI ESTE SACRU"[41] (p. 110).

Vișniec pare a porni de la cuvintele Doctorului Hinkfuss și a duce libertatea față de text până la ultimele ei consecințe. Ceea ce

[41] Toate citatele aparțin piesei *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi* din vol. *Groapa din tavan. Teatru II*, Editura Cartea Românească, București, 1996.

începe prin a fi libertate acordată regizorului în montarea spectacolului devine ironie față de anumite direcții regizorale din teatrul contemporan în care nu numai că se lucrează pe text, dar acesta este fragmentat, reordonat, mutilat, rescris, ajungându-se ca spectacolul să aducă în fața publicului o altă operă – din cea inițială nemairămânând nimic altceva decât titlul. Ne aflăm în plin „teritoriu" al absurdului în care se poate renunța la spiritul piesei (sens – semnificație) întrucât acesta se află în litera ei (formă – arhitectură). Ironia dramaturgului român poate merge însă și mai departe, sugerându-se că spiritul piesei rămâne liber, că se sustrage posibilității de a fi înțeles.

Aceste note inițiale nu sunt nici indicații regizorale, nici nu conțin viziunea dramaturgului despre relația textului cu punerea în scenă. Ele reprezintă exclusiv un joc literar avertizând o dată în plus asupra naturii scriiturii dramatice contemporane care se poate constitui dintr-o sumă de texte, fiind un amalgam stilistic, o construcție pe mai multe niveluri. Originea acestui tip de text este postmodernistă, dar nu întâlneam oare *in nuce* intuiția că piesa de teatru poate conține mai mult decât stricta existență a universului ficțional la Pirandello când își exprima în didascaliile din *Astă seară...* ironia la adresa modului în care se scriu cronicile dramatice? De la un text coerent, având ca finalitate precisă exprimarea opiniei autorului dramatic, dar neputând fi reprezentat scenic, s-a ajuns la un text doar formal coerent, joc superior cu scriitura, postmodernist prin excelență, care nu-și mai îndreaptă ironia în afară, ci asupra lui însuși.

Din punct de vedere structural, piesa *Bine mamă...* se constituie din două acte, cel de-al doilea reluând și explicând ceea ce se întâmplă în prima parte, denunțând mecanismele scenice și modul de desfășurare a reprezentației. Astfel, actorii explică semnificația gesturilor pe care le fac, încercând să le interpreteze, să găsească sensul a ceea ce joacă. Unii se revoltă că li s-a acordat un rol prea puțin important în distribuție, instituind o adevărată dictatură prin parodierea momentelor importante ale revoluției franceze ca simbol dual al dobândirii libertății și egalității în drepturi a tuturor cetățenilor, dar și al terorii. În final, actorii și spectatorii sunt cu toții înghițiți de groapă (simbol al spectacolului însuși, al oricărei creații care își

devorează creatorul). Deşi groapa l-a înghiţit pe unul dintre actori („Nu-i. Nu-i deloc, înţelegeţi? Maşiniştii care trebuiau să-l scoată pe partea cealaltă a funiei nu l-au găsit. Acum pricepeţi?" (p. 182)), ceilalţi continuă să creadă că totul nu reprezintă decât un truc pentru a-i pedepsi şi intră nepăsători, fiind la rândul lor înghiţiţi. Toate personajele, inclusiv spectatorii („Ieşirea publicului se face prin groapă; actorii nu mai apar în scenă la eventualele aplauze..." (p. 183) ies prin groapă, sunt deci asimilaţi de simbolurile textului/ reprezentaţiei). Vişniec configurează astfel imaginea operei care este imposibil de explicat, autonomă, mai puternică decât orice realitate. Faptul că actorii înşişi se interoghează asupra sensului, neputând explica decât fragmentar ceea ce interpretează susţine ideea că semnificaţia în teatrul modern se ascunde, de unde şi multitudinea de interpretări posibile. Indicaţiile finale lărgesc sensul iniţial, îndreptând receptarea în direcţia identificării unor simboluri care vizează condiţia umană. Piesa devine o denunţare a minciunii, falsităţii şi opresiunii: „actorii se pot alinia pe traseul ieşirii din groapă şi pot împărţi publicului pliante cu următorul conţinut: MINCIUNA, PROSTIA şi URA AU FOST PERSONAJELE PRINCIPALE ALE ACESTEI PIESE. FIECARE SPECTATOR ESTE UN PERSONAJ PRINCIPAL. NU IEŞIŢI ÎN STRADĂ. S-AR PUTEA SĂ FIŢI FLUIERAŢI."[42] (pp. 183-184). Ultimele precizări răstoarnă însă încă o dată situaţia, ironizând mecanismele scenice de creare a iluziei şi avertizând spectatorii despre cât de uşor se poate falsifica realul şi institui utopia: „Alte note: funia e bine să se rotească şi pe momentele ieşirii publicului; mecanismul rotirii ei poate fi oferit spre contemplaţie; păsările şi pisica vor fi lăsate în plata domnului" (p. 184).

Recurgând la o astfel de tehnică de fisurare a structurilor dramatice fondate pe fabulă (personaje, situaţii, acţiune), fără anularea totală a acestora, Vişniec realizează o suspendare voită a ficţiunii prin comentariile actorilor pe marginea acesteia şi explicaţiile oferite publicului şi face din personaje purtătoarele sale indirecte de cuvânt. Ele ies la un moment dat din rolurile iniţiale şi devin actori care

[42] Sublinierea autorului.

comentează ce au jucat, mimându-şi personajele, pentru ca apoi să intre în alte roluri (momentul revoluţiei franceze). Publicul este tentat astfel să audă şi vocea autorului în spatele discursului personajelor. Ele nu mai sunt exclusiv personaje în interiorul ficţiunii, ci şi personaje detaşate de ea. *Acest tip de spectacol nu mai doreşte un spectator–privitor pasiv al reprezentării lumii ficţionale, niciun spectator–arbitru între viziunea autorului şi cea a regizorului sau actorilor, ci „caută să repună publicul în relaţie cu propria confuzie"*[43] *pentru a-şi clarifica dilemele existenţiale.*

Ni se pare straniu că în ceea ce priveşte dramaturgia lui Matei Vişniec, critica a făcut imediat apropierea de Beckett, Ionescu sau Arrabal[44], dar nu avem cunoştinţă de o interpretare critică în care să se fi sesizat că Vişniec preia tehnica de punere în abis a textului şi a naturii spectacolului de la Pirandello (într-un scurt articol[45], Jean Calabrèsse afirma că spectacolul pus în scenă de Pascal Papini cu membrii trupei de la Théâtre du Jodel, *Cheveaux à Godot*, reprezintă o *„întoarcere către teatru în teatru"* („Cette fois, avec les textes de Vişniec, *c'est un retour au theatre dans le theatre* qu'effectue Pascal Papini…"), dar, fiind vorba despre o montare care reunea fragmente din patru piese scurte, diferite ca formă, dar dominate de aceeaşi atmosferă absurdă: *Le deuxième tilleul à gauche, Les cheveaux à la fenêtre, L'araigne dans la plaje* şi *Le dernier Godot*, considerăm că sintagma „teatru în teatru" vizează altceva decât sensul pe care îl are la Pirandello şi pe care la Vişniec îl regăsim în *Spectatorul condamnat la moarte* sau *Bine, mamă*.... O posibilă explicaţie ar fi că dramaturgul român aduce în prim-planul textelor sale problematica gravă a confruntării fiinţei cu teroarea istoriei, cu absurdul existenţial şi abia în plan secund urmăreşte să reliefeze modul de funcţionare a spectacolului, mecanismele sale de construcţie.

[43] Anne-Francoise Benhamou, *Le monologue*, "*Alternatives théâtrales 45*", p. 21.

[44] „Les courtes pieces de cet auteur roumain … s'inscrivent dans une ligne dont Eugène Ionesco serait l'ancêtre et Arrabal le cousin" – *Des „Courtes pièces" à la longue vie*, „*Libération, Lyon-Culture*", vineri, 5 iunie 1992.

[45] Jean Calabresse, *Matei Vişniec. De l'écriture à la scène,*" *Le Provençal*", luni, 9 noiembrie 1992.

În *Spectatorul condamnat la moarte* dramaturgul pune în centrul piesei discuția despre un sistem absurd îngăduind judecarea unui spectator (păstrând însă cu scrupulozitate aparențele unui proces real) a cărui singură „vină" reală este de a fi venit la teatru și de a fi ocupat scaunul acuzatului, gest care îl acuză ca fiind „criminal". Vișniec denunță în această piesă o societate bazată pe falsitate și teroare, în care oricine poate fi considerat vinovat și poate fi condamnat. E vorba despre o vină individuală neștiută, dar și despre una colectivă: „Domnilor… nu trebuie dovedit nimic… Crima i se citește pe față" (p. 151), „Omul acesta trebuie omorât acum, pe loc" (p. 152), trimitere directă la practica înscenării proceselor politice în care „vinovatul" era condamnat cu mult înainte de a intra în sala de judecată, păstrarea aparențelor fiind obligatorie și regia atent construită. Agresivitatea limbajului trădează natura brutală a personajelor și intră în tensiune cu limbajul stereotip al procedurilor juridice. Dacă la Pirandello spectatorii care dădeau replică actorilor de pe scenă erau tot actori, Vișniec nu prevede nicăieri acest fapt. Din indicațiile scenice inițiale rezultând că acuzatul urmează să fie un spectator oarecare. „Sala de spectacol este organizată după modelul unei săli de tribunal… *Prin forța întâmplării*, o parte din spectatori vor intra în loja juraților. *Unul din spectatori* va ocupa scaunul așezat în fața estradei și rezervat ACUZATULUI" (p. 151). Prin spectacol nu se mai caută numai dobândirea emoției estetice. Orice spațiu se poate transforma în loc al terorii și opresiunii, iar *publicul devine din martor participant la această înscenare.*

Orice poate deveni vină din momentul intrării în sală, gesturile firești ale oricărui spectator (acela de a întinde biletul, de a-și duce haina la garderobă, de a servi o ceașcă de cafea în pauză etc. sunt interpretate din perspectiva unei vini neștiute, dar de netăgăduit. Forța reprezentației constă în crearea impresiei că ceea ce se întâmplă hic et nunc în sală se poate termina oricând în același fel ca în *Procesul* lui Kafka: „Să-l omorâm și să ne ducem acasă!".

Ceea ce inițial pare o greșeală sau un joc se transformă treptat într-o situație din care nu se poate ieși. Spectatorul nu numai că trebuie condamnat, dar este necesar ca el însuși să-și recunoască și să-

și asume vina pentru că altfel călăii nu au nicio satisfacție, își pierd chiar sensul existenței; așa se explică reluarea până la paroxism a unor cuvinte. La Vișniec, la fel ca la Pirandello (*Il berretto a sonagli*), *a crede că ești ceva / cineva înseamnă a fi chiar acea ființă*, iar a nu crede devine de neconceput în cazul personajelor dramaturgului român, care nu pot accepta ca cineva să se sustragă sistemului: „El nu crede! // Nu crede? // De ce nu crede? Ce nu crede? Să creadă!... El nu crede că e un criminal! Nu, nu se poate!" (p. 168). Diferența constă în aceea că la Pirandello personajele trebuie să fie cineva pentru că așa le văd ceilalți. Să fii cineva (ceva) asumându-ți o vină pentru că așa te percepe societatea totalitară modifică în cazul teatrului lui Vișniec perspectiva către una politică, a raportului individului cu regimul. Unghiul de abordare este diferit: de la relația ființei cu ceilalți, în planul strict al raporturilor interumane (Pirandello) la relația ființei cu sistemul social și politic (abstract, dar generator de constrângeri) la Vișniec. Stupefacția personajului, dar și agitația sa în momentul când își dă seama că cineva este pe punctul de a scăpa mecanismelor de constrângere/anihilare, manifestându-și libertatea de a contesta ceva se trădează din succesiunea de replici care reiau aceeași idee. Conjunctivul „să creadă" dobândește sens imperativ și are rolul de a exprima exercitarea brutală a prerogativelor, la fel ca și dubla negație din final: „nu, nu se poate!" care nu lasă spectatorului nicio posibilitate de evadare. Spațiul teatral nu mai este divizat într-o parte aparținând reprezentării și într-una, a spectatorilor, pentru că actorii coboară printre aceștia, se identifică uman cu ei.

Lumea de sensuri proprie acestei piese se construiește din întâlnirea a două realități care în mod normal nu se pot intersecta: cea a vieții și cea a ficțiunii. Plasarea unui spectator în ipostaza de Acuzat induce spectatorului o tensiune suplimentară rezultând din conștientizarea statutului de persoană venită să ia parte la o reprezentație teatrală (gata să pătrundă în universul ficțiunii scenice, dar păstrând permanent distanța față de ce se întâmplă) și situația în care este pusă această persoană, de a se confrunta propriu-zis cu ipostaza de vinovat știind că totul nu poate fi decât un scenariu, dar văzându-se angrenat în acest mecanism.

Piesa este structurată pe mai multe niveluri. La fel ca la Pirandello, actorii își trădează la un moment dat statutul dual, de personaje în interiorul ficțiunii și de persoane care abia așteaptă să iasă din rol, pentru a-și regăsi identitatea proprie și a-și relua obiceiurile cotidiene. De aici și registrul diferit de adresare: grav când se situează în interiorul ficțiunii și apelând la formule uzuale, chiar la elemente de argou când ies din rol: „Ați început fără mine? V-ați dilit? Cum vă permiteți să începeți fără avocatul apărării, domnule? // Știți, socrul dumneavoastră a crezut de cuviință…" (p. 158) sau: „Eu! Eu îl omor! De o sută de ori v-am spus să-l omorâm și să ne ducem acasă! (Îl sărută pe Apărător) Ești mare! // Bravo, Celule! // Mă bucur, domnule, mă bucur… Dacă vreodată mai aveți nevoie de mine…" (p. 182).

Vișniec nu este însă interesat în primul rând de relația persoană-personaj, ci de modul în care realitatea ficțională se instaurează și pune stăpânire pe realitatea vieții. La un moment dat, se trece de la necesitatea asumării vinii individuale a spectatorului la cea a unei vinovății colective: „Va trebui să ne recunoaștem vinovăția colectivă! // Eu vreau să-mi recunosc vinovăția… Pentru că și eu aș putea să stau foarte bine în locul dumitale… Și fiecare om din sala asta ar putea să stea în locul dumitale… Pentru că toți suntem amestecați până peste cap în fandoseala asta grețoasă și pentru că toți știm ce ne doare și de unde vine durerea și de ce vine și de ce stă și de ce roade, roade, roade... Înțelegi dumneata cât de cumplit e momentul ăsta? Pentru că eu te fac bestie ordinară și dumneata surâzi, crezând că așa e rolul meu" (p. 184). Actorii ies din rol și după rechizitoriul spectatorului urmează cel al actorilor: „Dumneata ești, se pare, actor. // Așa e. Am cea mai murdară meserie. Cea mai murdară și cea mai ingrată. Mint tot timpul. Mă prefac tot timpul. // Unde ești dumneata actor? // Peste tot. Și în viață sunt actor. // Ce înțelegi prin viață? // În viața mea intimă sunt tot actor. Nu pot să scap de boala asta" (pp. 185-186). La fel ca la Pirandello, urmează o punere în abis a piesei înseși. Mecanismele sunt demontate, ficțiunea e denunțată ca univers secund. Totuși, în mod paradoxal, ea nu poate fi anulată și continuă în realitatea umană a personajelor, căci după ieșirea din rol, actorii se găsesc în aceeași situație ca în universul ficțional: a unui proces.

Rolurile s-au inversat însă, actorii înșiși doresc să fie judecați: „Ar trebui să fim judecați. // De cine? // De ei (arată spre sală)" (p. 194). Dramaturgul desfășoară un joc între rol/mască și identitatea reală a celor de pe scenă; spectatorii au impresia că actorii intră și ies din rol succesiv. În realitate, procesul continuă fără a se mai ști cine pe cine judecă și condamnă. Aceasta este modalitatea lui Vișniec de a vorbi despre absurdul existenței, despre iluzia libertății de a acționa, despre întâlnirea omului cu sistemul și acapararea lui de către acesta. Pentru că totul a devenit mecanism în care actorii și spectatorii au fost deopotrivă prinși, singura soluție pare a fi interogarea autorului, dar apariția acestuia pe scenă determină revolta actorilor care nu vor să accepte că realitatea rolurilor lor este de fapt ficțiune: „Ce-i asta? // Autorul, domnule. //Autorul? Ăsta? Autorul cui? // Autorul piesei în curs. // Cum? Porcăria asta are autor? // După toate aparențele da.[…] // Dumneata pretinzi că ăsta a scris dinainte tot ce spunem noi acum? // S-ar părea că da. // Cuvânt cu cuvânt?" (pp. 201-202).

Dacă în *Astă seară*... actorii erau conștienți că tot ce se întâmplă pe scenă reprezintă doar joc căruia ei îi pot conferi statut de realitate, făcându-l la fel de viu ca viața însăși prin asumarea lui, iar revolta lor era îndreptată împotriva regizorului care încerca să le impună propria viziune despre spectacol, în *Spectatorul*... revolta personajelor se îndreaptă asupra autorului. Ele nu mai doresc să fie fantoșe manipulate din afară, cu un destin dinainte prevăzut:

„Și adică tot, tot ce am spus noi până acum a fost exact ca în text? Și nu s-a sărit nimic? Și nu s-a adăugat nimic?".

Limbajul trădează disperarea acestor ființe care se credeau autonome și se descoperă mișcate din umbră de altcineva. Personajele ajung să se revolte împotriva autorului lor, îi intentează un proces și nu doresc din partea lui decât un semn că destinul nu le este fixat definitiv de text/spectacol, că încă au libertatea de a trăi, de a se mișca, de a gândi, un semn că întâmplarea de pe scenă devine viața însăși, nu imagine a acesteia.

La Pirandello personajele porneau în căutarea autorului care să le dea o formă imuabilă, să le ajute să caute un sens întâmplărilor

care le-au măcinat ființa. Eternitatea artei trebuia să le salveze din contingent. La Vișniec, personajele își întâlnesc autorul, dar acesta rămâne mut, refuzând să dea vreo explicație: „Mesajul, domnule! Care e mesajul? // Ce facem, domnule Judecător? Autorul văd că n-are nimic de spus" (p. 204). Imaginea scriitorului ca un „om legat fedeleș, cu o glugă de pânză de sac pe cap" semnifică faptul că mesajul este conținut de operă și că orice explicație ulterioară a autorului este lipsită de sens. Dar personajele nu își acceptă condiția de fantoșe, de păpuși mânuite de altcineva: „Nu, domnule, refuzăm mascarada dumneavoastră" – situație inversă față de cea existentă la Pirandello.

Dacă la dramaturgul italian ele rămâneau neterminate, erau disponibilități în căutarea formei ideale, la Vișniec personajele apar ca definitiv închise în condiția de marionete. Imaginea personajelor care încearcă să-și impună voința asupra autorului se pulverizează însă, deoarece, în final, acesta revine pe scenă și le salvează de mecanica gesturilor în care fuseseră prinse (necesitatea de a găsi un vinovat), luându-le cu sine, într-un „cortegiu" ce nu mai are nimic uman, redându-le condiția de spectre. Sugestia ar fi că, după terminarea spectacolului, personajele redevin ceea ce sunt: ființe încremenite, lipsite de viață, trăind doar atâta timp cât spectacolul se reprezintă pe scenă; ele își joacă rolul fără a înțelege cu adevărat mecanismele reprezentației și fără a avea acces la sensul ultim al piesei.

La Pirandello, personajele „născute vii", dar abandonate de autor pentru că acesta nu a mai vrut sau nu a mai putut să le salveze din tumultul vieții, pornesc în căutarea acestuia. Ele își asumă condiția de ființe duale, scindate, neterminate și speră ca regizorul și actorii să dea o formă zbuciumului lor interior. Demersul le este însă utopic și căutarea zadarnică deoarece între realitatea interioară și imaginea acestei subiectivități oglindite în personalitatea actorilor distanța este ireconciliabilă și personajele nu se mai recunosc în ipostaza pe care o iau pe scenă. Între ființa lor vie și forma îmbrăcată în jocul scenic ei se pierd pe sine pentru a deveni alții (*Șase personaje...*). La Vișniec, personajele își întâlnesc autorul și iau cunoștință de statutul lor existențial – acela de ființe construite; realitatea artei o concurează pe cea a vieții, ficțiunea și realul par a se suprapune. Arta contemporană

înseamnă, în acest context, retrăire a absurdului, a derizorului și a lipsei de sens cotidiene.

Scriitura postmodernistă este în același timp scriitură despre lume și despre sine. Ea nu își mai ascunde structura, condiția de text, există o plăcere în a se denunța ca fiind colaj, amestec, imagine și nu acel ceva care pare a fi. Această structură etajată cu mai multe niveluri de semnificare există deja *in nuce* în drama pirandelliană. Teatrul contemporan augmentează printr-o problematică multiplă statutul deschis al textului și reprezentației care pot acum să aducă în prim plan nu numai raportul: real/ficțiune, text/spectacol, personaj/actor, ci și elemente din existența specifică ființei contemporane. Printre acestea se numără: întâlnirea cu istoria, mecanica existenței, opresiunea, imposibilitatea de a mai descoperi un sens etc.

Formele de reflexivitate ale scriiturii moderne nu se pot limita însă la formula teatrului în teatru și nici la structurarea pieselor ca metateatru. Teatrul modern se definește și ca spațiu al intertextualității și interteatralității, joc de puzzle în care autorii și/sau regizorii rescriu sau comentează creația dramatică anterioară. *Ultimul Godot, Mașinăria Cehov, Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* sunt piese semnificative din această perspectivă. Ele fac din text spațiul întâlnirii posibile a autorului sau a regizorului cu personajele sale, al unui dialog ce permite rescrierea destinului acestor personaje. Autorul devine el însuși personaj, este închis într-o formă fixată de către noul autor.

O piesă interesantă din această perspectivă este *Mașinăria Cehov*, în care „fără pretenția de a avansa vreo idee nouă în receptarea operei cehoviene, Matei Vișniec declanșează un *joc postmodernist cu personajele*, transformându-le în *simulacre* ale celor cehoviene și obligându-le să acționeze într-o lume virtuală, care continuă oarecum acțiunea pieselor lui Cehov sau vizualizează subconștientul scriitorului deja grav bolnav"[46]. Personajele își întâlnesc autorul în spațiul unei alte ficțiuni în care destinul li se poate parțial schimba sau poate

[46] Victoria Fedorenco, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, „Sud-Est. Artă. Civilizație", 1/2005.

fi dus până într-un moment ulterior. De exemplu, Cehov îi explică lui Treplev cum poate dobândi succesul literar, Bolek, fiul Nataliei Ivanovna din *Trei surori* poartă cu spiritul dramaturgului un dialog despre soarta Rusiei şi a literaturii cehoviene în secolul al XX-lea etc. Despre acest joc care proiectează drama autorului Cehov devenit personaj în spaţiul creaţiei sale teatrale s-a spus că se proiectează „mimând metatextualitatea, pe ceea ce s-ar numi traducere a teatrului prin teatru". Întrebat de ce s-a oprit asupra lui Cehov pentru a face din el personaj al teatrului său, Vişniec îşi explică opţiunea prin aceea că dramaturgul rus este cel care experimentează cel dintâi în piesele sale absurdul: „Înainte ca Vladimir şi Estragon să-l fi aşteptat pe Godot, cum era la Beckett, să nu uităm că există cele trei surori care aşteaptă să plece la Moscova. Aşteptarea din Cehov este anticamera aşteptării la Beckett" sau „Cehov este locuit de personaje fantomă, de personaje care trăiesc în lumi paralele, absurdul începe la Cehov"[47].

Piesa reia în altă manieră imaginea autorului care ajunge să fie devorat de obsesiile lui încarnate în personajele imaginate, a operei devenite maşinărie de strivit destine. Întrebarea la care caută răspuns Vişniec este cum funcţionează această maşinărie, cum de nu numai personajele, ci autorul însuşi, ajung să fie înghiţiţi de ea.

Întorcându-ne la Pirandello, regăsim aceeaşi imagine în finalul piesei *Şase personaje...*, când ficţiunea irupe puternic în realitate, regizorul încercând zadarnic să restabilească ordinea: „E mort! Sărmanul băiat! E mort! Oh, ce nenorocire! // Ba nu e mort! E ficţiune! Ficţiune! Nu credeţi! // Ficţiune?... Realitate, realitate! E mort! // [...] Ficţiune-realitate... Duceţi-vă dracului cu toţii! Lumina! Lumina! Lumina!" (p. 99). Drama personajelor a fost mai puternică, zbuciumul lor sufletesc s-a impus actorilor, demonstrându-şi forţa de a sparge graniţele ficţiunii. Aceeaşi situaţie în *Maşinăria Cehov*, unde destinul personajelor sale îl urmăreşte pe autor şi după ce le-a dat o formă. Personajele au dobândit autonomie şi acţionează în funcţie de conştiinţa cu care au fost înzestrate, nemaiputând fi controlate de cel care le-a creat. Acesta este paradoxul condiţiei lor: sunt libere să

[47] *„Observatorul Cultural"*, 22 aprilie 2005, interviu de Ovidiu Simonca.

acţioneze şi totuşi închise în propriile himere („Deci, urmează să plecaţi la Moscova... Bravo! // Da, de data asta chiar plecăm! (p. 125))[48]. Unele se simt, asemenea personajelor pirandelliene, abandonate de către autorul lor, care nici măcar nu le mai recunoaşte: „Numele meu este Bobik //...Bobik şi mai cum? //Să zicem că... Bobik ajunge. Bobik şi atât, nu vă spune nimic? // Nu, îmi pare rău // E adevărat că n-am fost niciodată un personaj în sensul plin al cuvântului. Şi apoi, dvs. nu v-aţi aşteptat ca eu să pot creşte... să îmbătrânesc chiar... Ei bine, aşa se întâmplă cu ficţiunea... E ca şi în viaţă..." (p. 131).

A te folosi de personajele altui dramaturg pentru a crea un univers propriu credibil şi, mai mult, a face din autorul însuşi al acestor personaje, personajul ficţiunii tale înseamnă a te supune riscului de a nu fi înţeles de cei care nu acceptă că, pentru a dura, miturile, operele au nevoie să fie permanent regândite, reformulate.

A pune personajele cehoviene faţă în faţă cu autorul lor implică necesitatea ca aceste personaje să fie recunoscute şi acceptate ca atare de creatorul lor, deci ele trebuie să vină în noul univers ficţional cu întreaga lor forma mentis anterioară, vizibilă nu atât la nivelul gesturilor şi atitudinilor, cât al limbajului. Acesta este „pariul" care trebuie câştigat de dramaturg pentru ca universul său ficţional să nu fie fisurat chiar din interior. Situaţia paradoxală a asumării unui alt univers ficţional şi al impregnării de stilul altui creator fără a-ţi pierde individualitatea nu e unică în literatură română (ea se poate identifica în *Parodiile originale* ale lui Topârceanu sau la Vasile Voiculescu în *Ultimele sonete închipuite ale lui William Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu*). Nu e vorba de un simplu exerciţiu de stil, ci de decantarea, în limbaj, a unor elemente reprezintând unicitatea fiinţei. Fără a prelua replicile propriu-zise ale personajelor din piesele lui Cehov, Vişniec recreează limbajul acestor personaje şi modul lor propriu de a fiinţa. Un personaj precum Trecătorul din *Livada cu vişini* (la Cehov nu apare decât într-o singură scenă şi

[48] Toate citatele aparţin piesei *Maşinăria Cehov* din volumul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal şi alte piese*, Editura Aula, Braşov, 2001.

rostește doar câteva replici, deși este necesar pentru a înțelege modul de a fi al Andreevnei Liubov), în piesa lui Vișniec se intersectează de mai multe ori cu personajele din *Livada cu vișini*, dar și cu altele pentru că rătăcirea lui a presupus și alte semnificații. El nu dobândește consistență psihologică, dar dramaturgul revelează resorturile intime ale gesturilor din piesa cehoviană: „Bună seara... Și scuzați de deranj...Mă tem că m-am rătăcit de tot. Caut Gara Nicola… Poate aveți amabilitatea să mă îndreptați spre gară… Nici nu mai știu dacă drumul trece pe aici… Mai ales că seara asta e așa minunată…" (p. 93). Replica inițială sintetizează întreaga succesiune a replicilor din piesa lui Cehov pentru ca rătăcirea lui ulterioară să fie prilej pentru Vișniec de a imagina universul din *Livada cu vișini* într-un moment ulterior celui cehovian, un „după" care a făcut din Lopahin proprietarul; livada nu mai există, iar uruitul care însoțește căutarea gării de către Trecător poate fi cel al unei perpetue tăieri, al unei lumi care e măcinată din interior: „Mi s-a spus că trebuia să trec pe lângă o livadă de vișini... Mi s-a spus chiar că pot s-o tai de-a dreptul prin livada de vișini, ca să scurtez drumul […] Mi s-a spus așa, o să dați de o livadă de vișini, care e la două verste de aici… Numai că, cu cât merg, cu atât am impresia că livada de vișini se îndepărtează...." (p. 97). Trecătorul este surescitat în același timp de necesitatea de a ajunge la timp la gară, dar nu mai este vorba despre o gară oarecare, ci despre aceea în care s-a reîntors în țară trupul neînsuflețit al lui Cehov. Se interferează astfel timpul ficțiunii cu planul realității, faptul imaginar cu cel real.

Uneori Vișniec continuă textul cehovian; el îl lasă, de exemplu, pe Lopahin să-și explice gestul de a cumpăra livada, nuanțând psihologia personajului. I se oferă, astfel, posibilitatea de a vorbi despre ceea ce în textul prim este doar sugerat: iubirea sa imposibilă pentru Liubov Andreevna și gestul care ar fi trebuit să fie simbolul acestei iubiri, cu toate că n-a fost niciodată înțeles astfel: „Deci, iată de ce mă consider regele proștilor... Dar cum să-i ofer livada de vișini când taică-meu și tot neamul meu au fost iobagi pe proprietatea asta? Cum s-o fac? N-am putut s-o fac… Drept pentru care am tăiat livada… E ca și cum aș fi tăiat în carnea ei vie… În

corpul frumoasei Liubov Andreevna… care nu va fi niciodată a mea… Livada de vișini, da, dar ea, femeia… nu… Iată, domnule, de ce mă consider regele proștilor… Am dorit corpul unei femei și m-am ales cu o livadă de vișini… Și în plus i-am doborât pe toți vișinii… toți 879… *Ah, cât de bine mi-a făcut să vă pot vorbi… Deși nu m-a ușurat cu nimic*… Dar e mai bine… Ce noroc că nu sunteți decât un trecător" (p. 99).

Nu mai putem afirma în cazul unor astfel de replici că ne aflăm în fața unui dialog. Cele două personaje stau față în față, dar nu interacționează, fapt subliniat de succesiunea de afirmații contradictorii ale lui Lopahin: „Ah, cât de bine mi-a făcut să vă pot vorbi… Deși nu m-a ușurat cu nimic" (p. 99). Confesiunea este tardivă, situată într-un alt timp decât cel în care viețuiește personajul, departe de timpul cehovian al „acțiunii" din *Livada cu vișini*. Mărturisirea lui este îndreptată în primul rând către receptor, pe acesta îl orientează în lumea de sensuri a textului prim, pe care astfel Lopahin îl descifrează. Sub forma unei confesiuni, personajul devine interpret al universului ficțional cehovian. El se află în interiorul și în același timp în afara lumii inițiale.

O altă parte a personajelor din text rămâne definitiv închisă în statutul conferit de dramaturgul rus. Replicile lor nu sunt altceva decât o continuare a celor dintâi, în același registru stilistic și în același dat existențial al ratării și așteptării. Este cazul celor trei surori: „Deci, urmează să plecați la Moscova... Bravo! // Da, de data asta chiar plecăm", „Da, vom închiria o casă pe strada Basmania... chiar lângă casa unde ne-am născut... // Și-o să trăim! O să trăim, Anton Pavlovici! O să trăim!" (p. 128). Exprimarea hotărârii de a trăi autentic apare ca o replică a personajelor la decizia Irinei din final de a încerca să renunțe la iluzia unei alte existențe: „Va veni vreodată timpul când vom afla cu toții tâlcul acestei suferințe și când ni se vor dezvălui aceste taine. Până atunci *trebuie să muncim... să muncim... doar să muncim*". Dar cele trei surori rămân și peste timp să spere că mult dorita călătorie va ajunge să devină realitate – „O să plecăm atunci... anul viitor…// Da, anul viitor…// La primăvară. Hotărârea e

luată" (p. 129). Persistența în iluzie e necesară, vine din datul lor existențial.

Intertextualitatea poate fi nu doar o strategie de actualizare a receptării operei prime sau joc în care receptorul este provocat să umple spațiile goale în funcție de orizontul său cultural, ci și o modalitate de dezbatere asupra condiției reprezentației teatrale și a statutului celor implicați: autor, personaje, spectatori.

Piesa *Ultimul Godot*[49] conține și ea pretextul întâlnirii personajelor cu autorul care le-a creat, dar situația nu este identică celei din *Mașinăria Cehov*. Dacă acolo, autorul-personaj era incapabil să recunoască anumite personaje (Bobik), aici Godot, „eroul" invocat de Vladimir și Estragon, dar absent, dobândește consistență, în timp ce Beckett a devenit, la rândul său, un personaj fictiv. Godot pune la îndoială existența autorului din momentul în care a dobândit autonomie:

„Samuel Beckett: Chestia asta. Eu am scris-o.
Godot: E, nu mă-nnebuni. Tu ai scris-o?
Samuel Beckett: Eu.
Godot: Adică dumneata ești autorul?
Samuel Beckett: Eu. Eu sunt.
Godot: Formidabil! Înțeleg că exişti.
Samuel Beckett: Exist. Sigur că exist. Cine ți-a băgat în cap că nu exist?
Godot: Adevăru' e că m-am prins eu mai demult că exişti. Deşi, de câțiva ani încoace, m-am tot întrebat dacă exişti. Îmi tot spuneam: există sau nu există? Erau zile când mi se părea că nu se poate să exişti. Înțelegi? Sunt asemenea zile. Sunt zile și zile, înțelegi? Fel de fel de zile. Da' nu cred că poți pricepe asta. Cu capu' ăla-l tău, sec" (p. 383).

Revolta personajului se îndreaptă asupra autorului care l-a închis definitiv într-o formă, situație inversă față strategia din *Șase*

[49] Matei Vişniec, *Ultimul Godot*, în volumul *Păianjenul în rană. Teatru, vol. I*, Editura Cartea Românească, București, 1996.

personaje... Odată gândit, el ființează, deși condiția care i-a fost dată este aceea de personaj absent, așteptat:

„Godot: Eu sunt nebun? Eu? Tu ești nebun! Și pe mine să nu mă faci nebun. Eu nu sunt nebun. Nebun e acela care scrie. Așa se scrie? De ce nu te uiți și tu puțin în jur, să vezi cum se scrie? Unde ai mai văzut tu personaj care să nu apară? Unde? (*Așteaptă răspunsul*) Iuda! (*Se așează*)" (p. 384).

Matei Vişniec preia datul existențial al lui Godot din piesa lui Beckett, recreând chiar atmosfera; precizarea din didascalii: „Stradă în pantă, vag animată, în amurg" este o replică la la atmosfera conturată de Beckett: „Drum de țară, cu copac. Seară".

Godot îi reproșează autorului trădarea esenței personajului clasic prin trimiterea la exigențele reprezentației teatrale anterioare, la Shakespeare. Personajul își clamează în fața autorului dreptul de a fi, de a prinde consistență în fața celorlalți din moment ce a fost gândit. Nedeterminarea lui Godot („Să fii și să nu fii în același timp" (p. 384)) este de altă factură decât nedeterminarea celor Șase personaje pirandelliene, gravitând între forma dată de autorul prim, care însemna trăire perpetuă a suferinței de a fi și dorința de a se elibera de aceasta prin închiderea într-o nouă formă. În cazul lui Godot însă, nedeterminare înseamnă a fi și a nu fi în același timp, iar destinul său nu poate fi modificat de nicio intervenție ulterioară a autorului:

„Godot: Să-ți spun ceva. Îmi ești din ce în ce mai simpatic.
Samuel Beckett: Să-ți spun și eu ceva. Îmi pare rău de tot ce s-a întâmplat. Dacă vrei, poți să intri la sfârșit, așa cum ai zis.
Godot: La ce bun? Teatru' a murit.
Samuel Beckett: A murit, n-a murit, eu vreau să intri la sfârșit. Dă hârtiile.
Godot: Vax. Important e că suntem vii" (p. 387).

Întâlnirea dintre Godot și Beckett este determinată de „moartea teatrului" pe care o constată și o clamează amândoi. Singurii spectatori ai unei piese care nu se mai joacă sunt autorul și personajul său, acesta din urmă, având un statut ambiguu. Deși există, el nu trăiește decât pentru autorul lui, pentru ceilalți rămânând doar o

proiecție a propriilor aspirații și iluzii. Intertextualitatea și metateatrul coexistă, căci situația celor doi spectatori ai unei piese care nu se mai joacă vizează chiar statutul reprezentației teatrale: dați afară din incinta teatrului, cei doi ajung personaje într-un alt tip de reprezentație:

„*În tot acest timp trecătorii s-au apropiat de cei doi și s-au oprit să-i asculte. Până la sfârșit lumea va face un cerc în jurul lor*)

[…]

Godot (*Șoptit*): De unde s-au adunat? Ce naiba vor?

Samuel Beckett: Habar n-am. Important e că s-au adunat" (pp. 388-389).

Se poate face teatru din orice, teatru înseamnă, pe urmele lui Vitez sau Peter Brook, întâlnirea dintre două disponibilități, dialogul dintre ele. Teatru este în primul rând, viață:

„Godot: Despre ce să vorbim? De ce să vorbim?

Samuel Beckett: Să vorbim. Cel mai important lucru e să vorbim. Să vorbim despre orice" (p. 389).

Pe nesimțite, realitatea se metamorfozează în altceva, existența cea mai sordidă implică iluzia, se salvează prin poveste/cuvânt. Cei doi nu mai sunt personajul care își clamează dreptul la viață și autorul său, ci au devenit – privirea celorlalți le-a modificat statutul – personaje într-o nouă piesă. Dialogând, autorul și personajul său ajung să se închidă în universul ficțiunii pe care cel dintâi a creat-o și al doilea a determinat-o. Astfel se explică replicile din final care reiau un fragment din conversația dintre Vladimir și Estragon:

„Godot (*Cu glas hotărât*): Ce faci acolo?

Samuel Beckett: *Mă descalț. Ție nu ți s-a întâmplat niciodată?*" (p. 389).

Teatrul se reînființează pe sine într-o ficționalitate paradoxală, căci autorul și propriul său personaj – inexistent, dar trăind prin evocarea și așteptarea celorlalți – devin la rândul lor personaje în singurul univers posibil pentru ei: acela al lui Vladimir și Estragon, univers din care autorul se retrage pentru a lăsa să trăiască personajele, iar Godot continuă să fie așteptat. Piesa se constituie ca o „metaforă a teatrului – cum observa Jacques Galoup, regizorul care a montat în

cadrul Festivalului de la Cité din Carcassonne, în iulie 1999, piesa lui Vișniec – care face din acesta expresie a ființării (vieții și ficțiunii în același timp)".

Un alt tip de intertextualitate caracterizează piesele *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* și *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold.* E o intertextualitate paradoxală pentru că Vișniec nu se raportează exclusiv la creația unui alt autor (literară și filosofică, în cazul lui Emil Cioran, regizorală pentru Meyerhold), ci mută accentul pe confruntarea ființei cu existența în ipostaza sa cea mai gravă, boala. Poate fi o maladie propriu-zisă, Alzheimer în cazul lui Cioran, sau cea a viețuirii în istorie, utopia și teroarea cenzurii în cazul regizorului sovietic. Opțiunea de a face din două personalități (a căror creație a determinat într-o anumită măsură configurarea specificului cultural al secolului al XX-lea) personaje ale teatrului său implică anumite riscuri estetice, pentru că presupune un efort de transfigurare a unor evenimente și sensuri din planul real în cel al imaginarului scenic. Este vorba, în primul rând, de a respecta adevărul biografic și de a-l depăși pentru a sugera nu numai drama unui personaj individual, ci, prin raportare la acesta, tragismul condiției ființei umane care se confruntă cu neființarea. Dramaturgul este constrâns prin această opțiune să aibă în vedere ambele situații posibile pentru un eventual spectator: acesta, fie cunoaște creația, activitatea și datele biografice ale personalității devenite personaj și atunci confruntă realitatea obiectivă cu cea propusă, fie nu are puncte de reper culturale și așteaptă ca noua operă să configureze inclusiv universul creației autorului prim (în cazul acesta Cioran, respectiv, Meyerhold). Indiferent de situație însă, dramaturgul este obligat să refacă dimensiunea spirituală a operei celui vizat, deși nu aceasta stă în prim-planul lumii sale ficționale.

Piesa *Mansardă la Paris*… a fost gândită ca un „omagiu subiectiv adus lui Cioran", după cum mărturisește Matei Vișniec. Dincolo de drama personajului ce vine din degradarea memoriei cauzată de maladia Alzheimer, intenția lui Vișniec a fost de a reconfigura universul spiritual și filosofic cioranian. Piesa apare ca un uriaș puzzle, bazându-se pe tehnica, des întâlnită la dramaturgul

român, colajului. Structura fragmentată voit prin alipirea de secvențe de sine stătătoare se situează „în spiritul formei aforistice preferate de Cioran, care disprețuia sistemul”[50] și totodată, subliniază imposibilitatea personajului de a mai fi stăpân pe propria memorie.

Din confruntarea lui Cioran cu personaje simbolice precum: Distinsa Doamnă care face firmituri, Orbul cu Luneta, Tânărul care vrea să se sinucidă, Femeia care iese din mare etc. se conturează imaginea omului, a filosofului și a personajului Emil Cioran. E un Emil Cioran care ființează între a fi și a nu (mai) fi, prin pierderea memoriei, adică a ceea ce destinul individual a cristalizat în ceea ce suntem. Cioran imaginat de Vișniec se află într-o permanentă rătăcire și căutare:

„Cioran: Îmi pare rău… Nu voiam să vă perturb… Din păcate memoria mea începe s-o ia razna. Poftim, aveam o întâlnire aici și nici nu mai știu la ce oră… Mi s-a spus să vin ca să facem toți trei o fotografie pentru o editură… eu și cu acești doi prieteni… S-ar părea că suntem prieteni încă din tinerețe… și că sunt cei mai buni prieteni ai mei… Dar nu-mi mai amintesc cum îi cheamă… Și nici numele fotografului nu mi-l amintesc…” (p. 12).

Această pendulare între luciditate și imposibilitatea de a o păstra se observă inclusiv la nivel stilistic, unde mărcile sinelui sunt în alternanță cu verbe la diateza reflexiv-impersonală. Din agent al propriilor acțiuni, omul s-a transformat într-un simplu instrument; zbaterea conștiinței între refuzul de a accepta și imposibilitatea de a lupta cu boala este conținută de enunțul final, unde conjuncția adversativă „dar” punctează luciditatea personajului punctând asupra unui adevăr dureros: „nu-mi mai amintesc”. Procesul înstrăinării de sine este dezvoltat treptat: de la perceperea sinelui ca fiind un altul („Emil Cioran se duce la culcare. […] Își mănâncă supa cuminte și se culcă” (p. 67)) până la întâlnirea simbolică din final cu sine la o altă vârstă spirituală, care marchează de fapt, depășirea sciziunii, acceptarea destinului:

[50] Oltița Cântec, art. cit.

„Cioran Tânăr: Nu mă mai recunoști?
Cioran: Nu… nu te recunosc.
Cioran Tânăr: Nu te mai recunoști pe tine însuți? Nu vezi că sunt…tu.
Cioran: Nu… nu te recunosc.
Cioran Tânăr: Privește-mă mai bine… Sunt tu însuți. Și sunt încă viu.” (p. 74).

Tehnica acumulării progresive configurează universul cioranian care se va ancora tot mai mult nu în realitate, ci în conștiință. La rândul ei, lumea în care se mișcă personajele se destructurează treptat, personajele înseși își pierd contururile, ajung să se suprapună: Orbul cu luneta devenit Profesorul de filozofie orb, Orbul cu luneta devenit Șeful secției apatrizi, Femeia în alb (să fie tot Distinsa Doamnă?). Ele se transformă în fantasme, în proiecții ale obsesiilor cioraniene care îi „pun în abis semnul întregii existențe”[51].

Nu ne aflăm în fața unui teatru documentar, ci a unei încercări de a broda pe marginea destinului lui Emil Cioran prin punctarea caleidoscopică a unor situații care refac date biografice: „Șeful secției apatrizi (*citind în continuare o foaie din dosar scrisă cu caractere în relief*): Sunteți născut la Rășinari, în România, pe 8 aprilie 1911. Corect? // Cioran: Da, exact… E precizat și în cartea mea de apatrid. Știți, Doamna care face firimituri spune că locuiesc la numărul 21, strada Odeon. S-ar părea că locuiesc la această adresă de foarte mulți ani…” (p. 43). Se aduc în prim-plan atitudini: „Presa literară… mă face să râd… Eu n-am acceptat niciodată niciun premiu literar și n-am frecventat niciodată nici mediul literar…” sau „Nu, statutul de apatrid a fost o mare ușurare pentru mine. N-am mai avut nicio patrie, nici de trădat și nici de servit și asta mi-a dat un plus de libertate”. Alteori, receptorul se află în fața unor fragmente din care se desprind ideile filosofice ale lui Cioran, cele mai multe vizând atitudinea lui față de România: „Șeful secției apatrizi: […] Citez… (*Citește textul scris cu caractere în relief*) «Neant valah», «deșert fără

[51] Paul Cernat, *Un teatru exorcist*, „*Suplimentul Bucureștiul Cultural*”, nr.13-14, în „*Revista 22*”, nr.797.

istorie», «țară fără profeți și fără voință istorică», «periferie a spiritului», țară hrănită până la indigestie de «superstiții și scepticism», «spațiu strict biologic, steril, superflu, un adevărat blestem ereditar», «subsol teluric al civilizației», «geografie fără istorie», țară unde «atmosfera primitivă este înspăimântătoare»…". Celelalte personaje aduc în prim-plan atitudini față de sistemul său filosofic sau îi preiau, asumându-și-le, concepțiile, modalitate de a accentua ideea farsei nemiloase a pierderii luciditații: „Profesorul de filozofie orb: […] Deci gândirea lui Cioran se prezintă ca un hău spiritual enorm. Un hău fără fund, o adevărată gaură neagră care, de o jumătate de secol, aspiră și transformă în neant totul, toate ideile Occidentului și ale Orientului, toate adevărurile și contra-adevărurile, toate preceptele morale și toate reperele axiologice… Nimic nu scapă de mașina de râșnit idei a domnului Cioran… utopiile, credințele religioase, tradițiile, mentalitățile, doctrinele, ideologiile…" (p. 26). Întâlnirea dintre Cioran și Tânărul care vrea să se sinucidă nu este decât o modalitate de a sublinia distincția care trebuie făcută între viziunea sa filosofică și atitudinea strict personală, distanțarea nu de ideile sale, ci de o modalitate greșită de raportare la aceasta: „Cioran (*pregătind cele două infuzii de mentă*): Nu știu de ce toată lumea crede că aș fi un specialist în materie de sinucidere… Un maestru de ceremonii în ce privește moartea… Sunt unii care îmi telefonează în timpul nopții ca să-mi ceară să-i sfătuiesc cum să se sinucidă mai bine… Iar eu n-am spus clar niciodată, că omul trebuie să se sinucidă… ba aș spune că am afirmat contrariul… și anume că ideea sinuciderii este, în mod paradoxal, singura care ne permite să supraviețuim…" (p. 26).

Refacerea trecutului se realizează din frânturi, prin aducerea în prezent a unor întâmplări semnificative, a frământărilor, dar și a modului adesea deformat de receptare a gândirii filosofului. Vișniec nu intenționează să ofere o imagine fidelă a biografiei sau a sistemului filosofic al personajului său; dimpotrivă, demersul lui este unul creator și profund subiectiv. Realitatea este doar punct de plecare, nu univers de raportare.

Dramaturgul simte nevoia să facă, într-o notă plasată la sfârșitul piesei, distincția între omul și scriitorul Emil Cioran și

personajul omonim din *Mansardă la Paris…*: „Țin deci să precizez că piesa pe care am scris-o despre Cioran este o întâlnire subiectivă și imaginară între dramaturgul Matei Vișniec și filosoful Emil Cioran devenit, odată cu moartea sa, un personaj" (p. 78). El reliefează inclusiv mecanismul intertextual pe care l-a presupus demersul său: „[…] precizez că piesa mea este impregnată de numeroase idei dezvoltate de Cioran pe teme dintre cele mai diverse, începând cu sinuciderea și terminând cu destinul poporului român. Construindu-mi replicile însă, am evitat să „împrumut" *mot-à-mot* fraze din Cioran, iar atunci când logica piesei m-a obligat să utilizez chiar cuvintele lui Cioran, ele sunt puse între ghilimele, iar personajele precizează că avem de-a face cu adevărate citate." (p. 78). Preluarea unor fragmente din opera cioraniană este subsumată redării unui mod propriu filosofului român de a ființa în lume și de a se exprima. Distanțarea față de principiul fidelității biografice este nu doar enunțată, ci propriu-zis exersată. Un exemplu în acest sens este întâlnirea, devenită posibilă în itinerariul căutării identității pierdute de către personajul Cioran, cu președintele Franței, François Mitterand, care în realitate nu a avut loc niciodată. Deriziunea, paradoxul, absurdul, echivocul au ca funcție configurarea – prin modalități de expresie tipice teatrului lui Matei Vișniec – unui destin paralel, neînstrăinat totuși definitiv de model.

Situația piesei *Mansardă la Paris*... ni se pare a fi emblematică pentru ceea ce înseamnă un alt tip de intertextualitate: dialogul care nu se mai realizează în primul rând cu opera unui autor, ci are în vedere destinul autorului însuși.

Celălalt tip de intertextualitate, care devine pretext pentru o problematică gravă în ordinul raportării ființei la istorie (cazul piesei *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*) nu este, desigur, descoperirea lui Matei Vișniec. Eugen Ionescu scria *Macbett*, replică tot la o piesă shakespeariană (*Macbeth*), subliniind că dramaturgul englez este pentru el „strămoșul acestui teatru al

absurdului", „destul de aproape de Jarry, adică de Ubu rege"[52], iar aproximativ în aceeași perioadă cu piesa lui Vișniec, apare *Cabala bigoților* de Bulgakov, în care Molière și Ludovic al IV-lea sunt personaje prin care se confruntă libertatea interioară a creatorului și teroarea istoriei.

În *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*[53], o notă așezată chiar la începutul piesei polemizează cu trimiterea conținută de titlu („scene din viața"), subliniind jocul ironic al dramaturgului cu receptorul care va încerca să suprapună realitatea biografică peste traducerea (una din multiplele posibile) acesteia în ficțiune: „*Adaptare liberă după ultimul coșmar* avut de regizorul Vsevolod Emilievici Meyerhold înainte de a fi ucis în închisoare, în anul 1940, din ordinul Generalisimului Iosif Visarionavici Stalin". Piesa se construiește ca un joc intertextual multiplicat pe mai multe niveluri. Vișniec reface concepția lui Meyerhold despre actul teatral, imaginând modul în care acesta ar fi pus în scenă piesa lui Shakespeare, *Richard al III-lea*, dar piesa dramaturgului român vizează de fapt, raporturile artei cu puterea, modul în care arta poate fi interpretată tendențios și comentată prin prisma unei ideologii sau chiar subordonată acesteia. Există pe de o parte trimiteri la textul shakespearian și pe de alta, comentariile regizorale ale lui Meyerhold. La un alt nivel, coexistă imaginea realității cenzurii comuniste cu șarjarea acesteia, deformarea până la grotesc și absurditatea mecanismelor de nimicirea a libertății: „Repetițiile pentru ultimul spectacol al lui Meyerhold cu *Richard al III-lea* de Shakespeare sunt pretextul pentru un alt spectacol, acela al luptei ce se dă în interiorul unei conștiințe"[54].

[52] apud *Nota* la volumul lui Eugene Ionesco, *Teatru V, Călătorie în lumea morților*, traducere și notă asupra ediției de Dac C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998, p. 6.

[53] Matei Vișniec, în volumul *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Editura Paralela 45, 2005.

[54] Cristina Modreanu, *Libertatea din cap – Richard al III-lea se interzice*, *Gândul*, mai 2006.

Și în *Richard al III-lea...* dramaturgul se folosește de formula teatrului în teatru, însă aceasta este doar elementul formal necesar pentru subliniera unor concepții etice și estetice opuse. Personajele se dedublează, sunt pe rând voci ale actorilor din trupa lui Meyerhold și reprezentanți ai aparatului de opresiune. Există un prim comentariu pe marginea textului shakespearian, semnat de Meyerhold, unul secund, al personajului însuși, Richard al III-lea, contaminat într-o oarecare măsură de viziunea reprezentanților cenzurii despre text: „Ia spune-mi, Vsevolod Emilievici, de ce ai făcut din mine un personaj pozitiv? Nimeni, niciodată, n-a făcut din Richard al III-lea un personaj pozitiv. Totuși, gândește-te că sunt un asasin, un ucigaș fără scrupule, un munte de cruzime… De unde vine privirea asta senină și compătimitoare pe care o arunci asupra mea? // Meyerhold: Vine din faptul că tu reprezinți răul fără dimensiune ideologică" (p. 101). Acestora li se adaugă comentariul celor din comisia de cenzură, raportul întocmit în legătură cu „cetățeanul Shakespeare" pe care comisarii au fost nevoiți să-l citească pentru a descoperi dacă nu se ascund în opera lui „aluzii periculoase". De asemenea, declinul puterii lui Richard apare ca oglindire a spaimelor lui Stalin, iar la un ultim nivel, putem interpreta relația dintre Meyerhold și Generalissim ca proiectare a relației artistului cu puterea și confruntarea utopiilor personale cu realitatea brutală prin care se manifestă acestea. Tragedia de pe scenă se transferă în realitate, absurditatea istoriei invadează logica existenței puse în slujba artei: „Eu, Vsevolod Meyerhold, comunist la prima oră, am dat dovadă de insolență cetățenească doar prin simplu fapt că am ales această piesă pentru a o stoarce de tăcere… Prin simpla alegere a acestei piese am vrut să spun că poporul nostru trăiește într-un stat al tăcerii asasine… că partidul care conduce tăcerea noii societăți este un partid care își tace crimele, că tăcerea noastră supremă este și ea o mașină de ucis și că tăcerea socială supraviețuiește datorită tăcerii individuale…" (p. 113).

Arhitectura textuală a pieselor țesute în jurul problematicii artei, a raportului creatorului cu personajele sale, a relației dintre istoria personală și istoria fictivă a unui creator, a realității artei grefate pe utopia politică este complexă. Ea implică întretăierea

registrelor stilistice şi punerea în abis a sensului pieselor ca într-un joc, permanent multiplicat, de oglinzi.

Între metatext şi intertext, formula *teatrului în teatru* reprezintă forma dramatică prin care autorii tind să pună în abis propria practică a scriiturii şi a raportului ei cu reprezentaţia, făcând din tema creaţiei şi din problematica enunţării centrul preocupării lor. În secolul al XX-lea, formula *teatrului în teatru* apare ca modalitate de a reflecta asupra iluziei în primul rând scenice, iar în plan secund, asupra iluziei individuale şi colective. Ideea pe care şi-o subordonează e diferită, dar faptul că dramaturgi de orientări atât de diferite ca Luigi Pirandello şi Jean Genet, Bertold Brecht, Anouilh, Pinget sau Natalie Sarraute şi Vişniec o adoptă subliniază vitalitatea şi forţa acestei strategii dramatice.

2. Structuri monologale/dialogale

Actul teatral, fundamentat aproape exclusiv pe dialog în dramaturgia anterioară („Dispariţia progresivă a monologului reprezintă una din legile de constituire a dramaturgiei clasice”[55] pusă în slujba verosimilităţii) îşi modifică forma şi structura odată cu schimbarea relaţiei dintre scenă şi sală. Dialogul este presupus de chiar resortul acţiunii (gest dublat prin cuvânt, confruntare verbală). A vorbi cu şi în faţa celuilalt devine fundamentul oricărui act de luare în posesie a lumii, de transformare a acesteia, dar şi de modelare a propriei fiinţe, pentru că fără raportare la alteritate nu există conştiinţa sinelui. Totuşi, teatrul în secolul al XX-lea nu mai arată doar, ci doreşte să provoace şi să seducă intrigând, se adresează lumii implicând direct publicul. Acest nou mod de a privi relaţia cu spectatorul determină inclusiv schimbarea atitudinii dramaturgilor faţă de monolog.

Dramaturgia secolului al XX-lea redescoperă valenţele acestuia, dar formele şi funcţiile monologului diferă fundamental de ceea ce presupunea el în teatrul anterior. Din antichitate şi până în

[55] Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, Nizet, 1957, p. 257.

teatrul baroc, monologul puncta situaţiile în care personajele se confruntau cu limita. Prin el, fiinţa se interoga asupra valorilor morale ale societăţii sau căuta modalităţi de transgresare a impasului psihologic, fiind o aplecare spre sine, implicând întotdeauna un altul (conştiinţa, un alter-ego) pe care îl ridica la rang de divinitate (*v.* Shakespeare).

În teatrul contemporan, monologul dobândeşte valori noi, fără legătură cu necesităţile scenice. Monologul va avea, paradoxal, o funcţie fatică în configurarea unei relaţii speciale cu publicul. „Purtând seducerea sau plictiseala la extrem, el erotizează – mai mult decât toate formele de dialog – raportul nostru cu actorul, cu trupul său, vocea sa, cuvântul său”[56].

Dramaturgii contemporani folosesc monologul ca pe o „transgresare imposibilă a legilor limbajului în care gândirea însăşi se înscrie ca o provocare a limitelor gândirii”[57], modalitate de evidenţiere a problemelor identităţii fiinţei umane. Gândit ca strategie scenică, monologul poate varia de la fluxul conştiinţei la clasicul (şi logicul în planul redării trăirilor) monolog interior, poate fundamenta singur reprezentaţia scenică sau pune în tensiune o dramaturgie încă fondată pe fabulă (personaje, situaţii, acţiune) cu scene monologale care operează breşe multiple în logica lumii ficţionale. Bernard Dort intuia încă din 1980 această orientare a limbajului teatral către forma monologului mai capabil să exprime problemele cu care se confruntă omul contemporan: solitudinea şi vidul existenţial („Timpul dialogului, cu iluzia sa liniştitoare de a imprima acţiunii o mişcare reală – conform Hegel, *Estetica*, capitolul *Poezia dramatică* – e definitiv trecut. A sosit cel al monologului… aceste monologuri nu ne transmit numai o vorbire solitară. Ele cheamă răspunsuri din partea noastră. *Teatrul rămâne dialog. Dar acesta se deplasează. El se situează mai*

[56] Anne-Francoise Benhamou, *Qui parle a qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul*, *Alternatives théâtrales 45*, Bruxelles, iunie 1994, p. 24.

[57] Elsa Solal, *Le défi*, traduction d'Ariane Mnouchkine, *Alternatives théâtrales 45*, Bruxelles, iunie 1994, p. 57.

puţin între personaje, cât între autor şi /sau actor/şi spectator. De pe scenă, el caută să cucerească sala"[58]).

Ce a însemnat în cazul lui Matei Vişniec opţiunea pentru structuri dramatice cadrate pe structura monologală, în condiţiile în care teatrul francez actual cunoaşte în mod evident această tentaţie de a aduce pe scenă diversele forme ale acestuia (şi este suficient să amintim numele unor dramaturgi precum: Thomas Bernhard, Koltès sau Jean Genet)? Structurarea pieselor pe monolog reprezintă în primul rând o testare a limitelor de acceptare a pulverizării convenţiilor evoluţiei dramatice pe care dramaturgul o lansează receptorului – nu în ipostaza de lector, ci de spectator. La Vişniec, monologul se află permanent în alternanţă cu fragmente de dialog, ceea ce sporeşte tensiunea, zguduind conştiinţa unui receptor neobişnuit cu o astfel de pendulare între abisul conştiinţei şi căutarea dialogului cu ceilalţi (*Teatrul descompus sau Omul-ladă-de-gunoi, Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia, Sufleurul fricii* etc.).

Teatrul lui Matei Vişniec creează impresia că se află în permanentă căutare a unei formule dramatice şi a unui limbaj care să-i permită reliefarea stării de criză a fiinţei şi a literaturii contemporane. O piesă precum *Teatrul descompus...* demonstrează că în cazul dramaturgului român, căutarea formei (care vine dintr-o profundă cunoaştere a mecanismelor de realizare a textului) este dublată de experimentul lingvistic. Matei Vişniec propune o formulă dramatică originală – cea a teatului modular, înţeles ca o „suită de monologuri şi dialoguri [care] se doresc nişte elemente de arhitectură textuală". Scriitura şi spectacolul devin o oglindă unde se reflectă – stilizat sau augmentat până la grotesc – modul de a fi al fiinţei contemporane, o fiinţă rătăcitoare, învăţând să trăiască cu propriile angoase, vieţuind superficial, fragmentar, descompusă în mii de euri lipsite de unitate, luând cunoştinţă debusolată de multitudinea de fragmente disparate de realitate care o acaparează şi o strivesc. *Eu sunt altul, sunt alţii şi eu însumi în acelaşi timp, dar sunt, mă caut şi mă interoghez* mărturisesc

[58] Anne-Francoise Benhamou, *Le monologue, Alternatives théâtrales 45*, p. 21.

personajele pirandelliene, în timp ce personajele lui Vişniec se află într-o permanentă „angajare de clovn", într-o încercare disperată de a continua să fie după ce au descoperit că *eu sunt alţii fără a mai fi eu însumi, eu sunt suma înfrângerilor, plictisurilor şi morţilor mele interioare.* Teatrul devine oglinda acestor descompuneri interioare, rezultat al fărâmiţării realităţii în evenimente aleatorii, absurde, grotești sau ridicole[59]. Ca atare, teatrul însuşi devine un *teatru descompus*; el poate lua orice formă, se poate metamorfoza şi recompune pentru că spectacolul înseamnă regândire, reorganizare, refacere a universului interior al fiinţei umane care a devenit insignifiantă, dar necesară în acelaşi timp, în universul ficţional pentru a se putea păstra aparenţa de normalitate. A aşeza pe acelaşi plan fiinţa umană şi un obiect simbol al mizeriei aceleiaşi fiinţe nu sugerează doar depersonalizarea, ci accentuează şi ideea de derizoriu, de vid existenţial al omului contemporan. „Teatrul descompus" repezintă o metaforă pentru fragmentarea fiinţei în mii de imagini despre sine până la anihilarea sa completă prin confruntarea cu gunoiul existenţial, dar trimite şi la formula abordată care pune sub semnul întrebării condiţia însăşi a textului, instrument folosit de dramaturg pentru a sublinia polemica faţă de poeticile anterioare. Prin comparaţie, inclusiv textele lui Eugen Ionescu şi ale reprezentanţilor teatrului absurdului par coerente.

Tema centrală, aceea a imposibilităţii de a evada, a fost accentuată pe parcursul evoluţiei textului. În forma din limba română, piesa începe şi se închide circular cu două monologuri ce aduc în prim-plan neputinţa de a părăsi un univers care se dovedeşte mutilant; cel dintâi monolog aparţine Omului din cerc şi mărturiseşte despre condiţia fiinţei. Din simbol al perfecţiunii, iniţial părând a oferi o

[59] „Vişniec, maître de l'écriture laconique et du petit format concentré, livre non pas des fragments, mais de véritables monades, textes autonomes, ronds, tableaux d'une expozitions [...] Visniec se „décompose" lui même et nous laisse le soin de „composer" une identité dont la pluralité doit être sauvegardée", George Banu, *Matei Vişniec ou de la Décomposition* prefaţa la volumul *Théâtre decomposé ou L'homme poubelle. Textes pour un spectacle dialogue de monologues*, Institut Francais de Bucarest, Éditions L'Harmattan.

soluție existențială, cercul devine un spațiu opresiv, al singurătății. Ultima confesiune, cea a Omului cu mărul, reia ideea inițială că lumea este o suită de universuri închise, amintind de spațiul multiplicat la infinit din *Iona* lui Marin Sorescu. Discursul se caracterizează prin mobilitate, registrele stilistice se intersectează și tensionează receptarea, potențând sensul; de la tonul liniștitor, încrezător și uimit în fața ultimelor descoperiri se trece treptat spre neliniște și neîncredere: „Cercul este cea mai mare invenție a tuturor timpurior, toată lumea recunoaște asta. Iată, sfârșitul mileniului se apropie și nimeni nu mai este nefericit" (p. 9)[60]. „*Se spune* că aceste cercuri ascund totuși o capcană. *Se spune* că uneori omul intră în cerc, dar nu mai poate ieși. *Se vorbește* chiar de oameni care au rămas blocați în cercuri, în pofida voinței lor. Se mai vehiculează ideea că oamenii care trăiesc în cercul lor *sunt, în realitate*, prizonieri ai cercului… *S-ar părea* că sunt nenumărați cei care, odată intrați în cerc, descoperă că nu mai pot să-și deschidă cușca în care au intrat" (p. 10). Reflexivul impersonal repetat constant pe parcursul unui lanț de enunțuri și plasat mereu în poziție inițială are funcția de a relativiza informația, introducând o anumită ambiguitate la nivelul asumării întâmplărilor, și sugerează că emițătorul evită să-și exprime punctul de vedere. Discursul impersonal sugerează teama care pune treptat stăpânire pe oameni și care se trasformă în teroare și îi împiedică să-și exprime gândurile. Informația transmisă de Omul din cerc trimite nu numai la condiția sa existențială – ființă prinsă în mașinăria diabolică a cercului devorator (simbol al opresiunii, al imposibilității de a comunica, al solitudinii umane, al terorii subconștientului care poate inhiba orice acțiune a ființei etc) – ci a întregii umanități. Acumularea de informații despre modul în care oamenii au devenit prizonieri ai cercului (marcată stilistic prin prezența adverbelor *mai, chiar, de asemenea*) confirmă adevărul „întâmplărilor" intrând în tensiune semantică cu imprecizia voită, relativizantă a verbelor reflexiv-impersonale care deschid enunțurile. Fraza finală, marcată grafic prin blanc, iar în timpul spectacolului

[60] Matei Vișniec, *Teatru descompus sau Omul-ladă de gunoi*, Editura Cartea Românească, București, 1998.

subliniată prin tăcere sau limbaje scenice alternative, închide definitiv ființa în capcana cercului-călău, confirmând statutul de victimă: „Și că nu vor mai putea ieși, de fapt, niciodată" (p. 10). Particula copulativă „și" marchează la nivel sintactic coordonarea a două propoziții subordonate completive directe care au ca regent verbul „a descoperi" („descoperă că nu mai pot să-și deschidă cușca în care au intrat. Și că nu vor mai putea ieși, de fapt niciodată") verb care redă revelația ființei ce se descoperă prizonieră acum și pentru totdeauna (nu mai pot/nu vor mai putea). Izolarea enunțului final augmentează ideea centrală, aceea a unei imposibile evadări, iar adverbul negativ „niciodată" plasat la sfârșit confirmă statutul de prizonier al propriilor angoase pe care îl are ființa umană în piesele lui Vișniec. Ceea ce a fost la început perceput ca posibilitate de dobândire a condiției paradisiace a omului (ieșirea din derizoriu și redescoperirea sinelui: „Dacă vreau să fiu singur mă opresc, scot creta neagră din buzunar și trag un cerc în jurul meu. În interiorul cercului sunt la adăpost" (p. 7) a devenit treptat mecanism demonic. La Bertold Brecht, în *Cercul de cretă caucazian* există același simbol al cercului devorator, spațiu al constrângerilor sociale și morale, al opresiunii, din care evadarea devine posibilă doar datorită înțelepciunii unui nou Solomon (judecătorul Azdak); totuși, în piesa lui Brecht, cercul rămâne un simbol ambivalent, deoarece păstrează capacitatea de a revela natura profundă a ființei umane (proba la care sunt supuse cele două mame). Personajul (Grușa) descoperă ce înseamnă sacrificiul de sine și învață să lupte pentru valorile umane în care crede. La dramaturgul român însă, cercul a devenit exclusiv simbolul unui spațiu închis, sufocant, unde se instaurează treptat teroarea și din care nimeni niciodată nu mai poate ieși.

În multe dintre piesele lui Vișniec (*Groapa din tavan, Artur osânditul*) se produce o răsturnare a raportului dintre călău și victimă, dintre cel slab și cel puternic. De cele mai multe ori, cel care pare a deține controlul ajunge să fie dominat de mecanismele pe care părea să le controleze. În *Teatrul descompus…*, Depanatorul vorbește (într-un discurs ce mimează stilul științifico-descriptiv pentru a păstra aparența de normalitate a relațiilor descrise) despre raportul stabilit între sine și

mașina personală: „Mașina este complet automatizată și are o autonomie de câteva săptămâni […]. Eu sunt unul dintre depanatori. *Trăiesc în interiorul mașinii* mele de depanat unde dispun de un confort acceptabil…" (pp. 11-12).

Fiecare dintre monologurile textului are în centru situații absurde prezentate ca fapte banale și aduce în prim plan raportul dintre individ și ceilalți (și nu e vorba aici de relația pirandelliană: eu – tu, eu – altul/alții, ființe asemeni mie), ci despre omul care se descoperă prizonierul acțiunilor sale (*Alegătorul*), lucrurilor sau ființelor aparținând altor regnuri, care ajung să îl devoreze și să îl subordoneze (*Omul cu calul, Nebuna liniștită, Nebuna febrilă*). Astfel, Dresorul va fi ucis într-un ritual straniu de redescoperire a comuniunii atavice om-animal: „Iată cum dormim, eu și animalele mele, într-o comuniune profundă… Din ce în ce mai des când mă trezesc dimineața, corpul meu e plin de răni minuscule… Dar numai cerbul meu cu ochi omenești va ști poate să povestească, într-o zi, cum am fost devorat în marea noapte de iubire universală" (p. 23). Fluturi enormi, carnivori, melci pestilențiali, ploaia-animal pun stăpânire treptat pe oameni și locuri, le invadează mai întâi spațiul exterior, apoi universul intim, pentru ca, în final, să înainteze în însăși ființa lor, ajungând ca totul să devină doar formă goală (lucrurile nu mai sunt decât niște carcase). Luarea în stăpânire e treptată și perfidă, iar oamenii par condamnați, orice acțiune de autoapărare fiind sortită eșecului („Oamenii au încercat absolut totul: umbrela metalică, pelerina zincată, refugiul subteran blindat, revolte și tăcerea" (p. 38)). Enumerația conține o înșiruire de termeni care desemnează elemente aparținând unor universuri diferite; în încercarea de a se apăra, ființa se folosește de obiecte, apoi se trece brusc în planul interiorității, al refuzului de a accepta opresiunea. Rezultatul este identic însă, căci lumea în care se mișcă această umanitate a dobândit însușiri demonice: „Nimic nu i se poate ascunde, ea știe tot, în fiecare moment al zilei și al nopții" (p. 38).

Tot acest univers concentraționar, din care evadarea a devenit imposibilă (*Voci în întuneric*), reprezintă și o denunțare a experiențelor din timpul dictaturii comuniste (minciuna, cenzura, abuzul, grotescul existenței de zi cu zi, opresiunea constantă și

mortifiantă), fără să se rezume însă numai la aceste sugestii. Monologurile – în număr de trei – ale Celui care spală creierele, organizate sub forma paragrafelor de legi, se constituie într-o suită de reguli pentru „buna funcționare a centrelor de spălare" (p. 50) și aduc în prim plan un mecanism monstruos, simulând doar o practică ideală care ar conduce spre progres și dobândirea fericirii personale. În realitate, este vorba de depersonalizare, violarea intimității cu ajutorul unui mecanism bine gândit și pus la punct: „Este necesar ca pacientul să colaboreze de la bun început cu cel care-i spală creierul. Dacă specialistul responsabil cu spălarea consideră că pacientul simulează doar cooperarea, el poate trece direct la spălarea totală" (p. 51). Perfidia acestui mecanism constă tocmai în păstrarea aparenței de normalitate; cooperarea „pacienților" este de dorit, dar dacă acest lucru nu se întâmplă, aceștia sunt anihilați. Discursul susține (imitând limbajul legislativ) modul de desfășurare a acțiunilor acestor centre. Pentru orice posibilă ieșire din „normalitate" există soluții, o minte diabolică anticipând orice încercare de evadare din sistem (enunțurile se organizează după tiparul: „Dacă… atunci…/ Dacă… înseamnă că…"). Situația absurdă din final devine simbolul acestei mecaniciodioase: „Dacă specialistul cu spălarea sucombă în timpul unei operațiuni dificile de spălare, înseamnă că memoria rebelă a pacientului a ucis vidul. În măsura posibilului, specialistul cu spălarea va continua spălarea și după propria moarte" (p. 52).

În universul întemeiat de Vișniec există elemente care trimit explicit la proza kafkiană (imaginea gândacului din *Metamorfoza* se regăsește în mărturisirea experienței Omului cu gândacul, dar în sens invers – nu ființa care se descoperă într-o dimineață ca aparținând unui alt regn și care ia cunoștință de oroarea și spaima celorlalți, ci *omul care se lasă prins în capcana iluziei* că poate comunica cu ființe ce aparțin altei specii și de care se apropie până la identificare și anularea a ceea ce este uman în el), la Eugen Barbu (invazia fluturilor care anunță ciuma în *Principele*), Anton Pann (deși, la Matei Vișniec, gestul autodevorator nastratinian pare parodic, devenind simbolul egocentrismului care duce la autoanihilare), Octavian Paler *(Viața pe un peron*) sau Celine.

Textul (de fapt, suita de texte) este şi din perspectiva registrului stilistic un colaj: alternează monologul cu dialogul (real sau aparent, caz în care ne aflăm tot în faţa unei suite de monologuri – de exemplu, epistola trimisă de Filosof prietenului său sau fragmentul intitulat *Voci în întuneric*), discursul impersonal şi cel liric, tonul reflexiv şi limbajul de lemn („Fiecare cetăţean al patriei are obligaţia de onoare să-i demaşte pe duşmanii armoniei sociale" [p. 45]), ironia împinsă până la sarcasm („De la înălţimea perfecţiunii sufletului nostru, Dumnezeu ne este mult mai accesibil" [p. 40]) cu pasaje ce amintesc de anunţurile publicitare („Sunteţi stresat? Angoasat? Dezamăgit? Alienat? Sunteţi torturat de îndoieli existenţiale? Vă e frică de bătrâneţe sau de moarte? Încercaţi o spălare de creier." [p.39]), sublimbajul („Porc. Porc. Porc.// Sfoară. // Nimeni ce eşti! // Avorton. // Limbric. Zaţ. // În genunchi, puturosule!" [p. 29]) şi stilul ştiinţific („…maladia care ne extermină încetul cu încetul rămâne în continuare incurabilă" [p. 31]). Alternarea registrelor are funcţia de a susţine ideea de bază: aceea a omului luptându-se cu o multitudine de întâmplări şi situaţii care vin peste el şi îl anihilează. Omul, fiinţa rătăcitoare şi insul strivit de teroarea istoriei, omul debusolat, însingurat, unealtă şi clovn în acelaşi timp, omul pierdut – acestea sunt imaginile pe care ni le propune Vişniec despre condiţia actuală a fiinţei. Acestui om pierdut în realitatea fragmentată, imposibil de stăpânit îi corespunde un altul – cititorul sau spectatorul ce urmează să se regăsească în universul proiectat de dramaturg: rătăcirea lui în puzzle-ul textului/spectacolului reprezintă o modalitate de suprapunere a celor două universuri: al ficţiunii şi al trăirii.

Monologul în teatru nu poate fi însă separat total de dialog. Explicaţia este oferită de dramaturgul însuşi: pentru el, în teatru „se ciocnesc situaţii absolut hilare, se ciocnesc situaţii absolut surprinzătoare şi sunt puse în lumină contradicţiile profunde ale fiinţei umane" şi atunci, personajul devine centrul de greutate al piesei pentru că el se confruntă cu absurdul cotidian şi reacţia sa – încercarea de a intra în dialog cu ceilalţi, de a reacţiona la ceea ce i se întâmplă – este fundamentală. Monologul teatral implică o relaţie particulară cu spectatorul. Acesta este pus faţă în faţă cu o altă conştiinţă, are acces

la cele mai intime gânduri şi trăiri ale personajelor; impresia de autenticitate sporeşte prin acest act de exhibare în public a intimităţii (indiferent dacă cel care monologhează caută explicit sau nu un destinatar al propriei gândiri).

Atunci când discursul dramatic nu se fundamentează pe structuri reflexive care vizează condiţia generică a fiinţei – cum se întâmplă în *Teatrul descompus…*, ci aduce în prim-plan „reprezentarea ororii prezentului"[61], monologul devine „instrumentul privilegiat al expresiei tragicului modern"[62]. El oferă receptorului posibilitatea adâncirii în abisul conştiinţei personajelor, acolo unde acestea încearcă să dea o formă gândirii (prin cuvânt) pentru a putea accepta oroarea istoriei, absurdul realităţii.

Inspirată din drama războiului din Bosnia, piesa *Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*[63] se structurează pe o suită de monologuri alternante ale celor două protagoniste Dorra, violată în timpul războiului şi Kate, psihologul american care încearcă să o ajute să-şi revină. Infernul războiului nu numai că bulversează toate regulile, dar anulează chiar coerenţa fiinţei care se confruntă acum permanent cu teroarea. Monologul devine singura modalitate prin care se poate sublinia singurătatea şi descompunerea fiinţei în mii de gânduri, senzaţii, atitudini disparate, toate expresie a confruntării cu monstruozitatea istoriei. În aceste condiţii, acţiunea scenică este redusă la minim, monologul şi încercarea de înfiripare a unui dialog cu celălalt ca singura garanţie a faptului că mai trăieşti constituind însuşi nucleul piesei. Două treimi din corpusul ei reprezintă bucăţi monologale: fragmente de jurnal, fişe clinice, scrisori sau încercări ratate ale lui Kate de a intra în dialog cu Dorra. Se observă că dramaturgul apelează la modalităţi epice de centrare a discursului asupra personajului, cum ar fi jurnalul – datat cu exactitate: „Spitalul Slavonski Brod, Croaţia, mai 1994", „Lagărul de

[61] Elsa Solal, art. cit. p. 56.
[62] *Ibidem*.
[63] Matei Vişniec, *Teatrul descompus sau Omul-kaki-de-gunoi. Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1998.

la Doboj, Bosnia, iunie 1994", „Modriça, Bosnia, august 1994" şi scrisoarea adresată autorităţilor.

Primele douăsprezece scene se constituie exclusiv pe monologurile alternante ale celor două femei. Deşi drama Dorrei pare a sta în centrul de iradiere a semnificaţiilor piesei, primul personaj care îşi exprimă interioritatea este Kate. Ea citeşte fragmente din jurnalul ţinut în perioada în care lucra alături de soldaţii americani la identificarea cadavrelor din gropile comune. În jurnal încearcă să explice ororile la care a fost martoră: „În războaiele interetnice, sexul femeii devine un câmp de luptă. Fenomen observat în Europa, la sfârşitul secolului XX. Penisul noului războinic e scăldat de ţipătul femeilor violate, aşa cum odinioară pumnalul cavalerului era scăldat în sângele adversarului său" (p. 89). Printre paginile acestuia se intercalează fragmente din fişa de observaţie a evoluţiei stării psihice a Dorrei. Jurnalul o ajută pe Kate să dea o formă senzaţiilor legate de experienţa trăită ca psiholog care ajuta la clasificarea cadavrelor din gropile comune, să explice experienţa traumatizantă a războiului (scenele 1, 3, 5) prin analiză, prin recurs la istorie, observaţie sau prin portretul robot pe care îl configurează luptătorului din Balcani: „Războinicul balcanic al zilelor noastre. Portret. Alfabetizat. Şcolarizat. Foarte adesea nivel de liceu, bacalaureat şi chiar peste. Fascinat de abundenţa occidentală. Visul său – să se poată instala în Germania sau Statele Unite. Vorbeşte un pic engleza, se descurcă în germană, cunoaşte câteva cuvinte în italiană şi franceză, poate conversa în rusă. Deopotrivă mârşav şi melancolic. Anticomunist, dar are nostalgia perioadei de „stabilitate". Bea enorm, tot ceea ce îi cade în mână. Nenorocirea sa atunci când se destăinuie: că el nu are ţară, că nu i s-a dat ţară, că i s-a furat ţara, că i s-a ocupat ţara, că i s-a amputat ţara, că i-a fost umilită ţara. Şi întotdeauna: Occidentul l-a uitat, Occidentul nu şi-a ţinut promisiunile, Occidentul l-a trădat, Occidentul e o curvă" (p. 93).

Nu întâmplător, Kate este americancă, nu aparţine niciuneia dintre conglomeraţiile etnice din Balcani; structural, ea vine dintr-o altă lume, cu o mentalitate diferită, pentru a impune o nouă ordine. Privirea sa ar trebui să fie lucidă, critică, detaşată. Cu toate acestea, ea nu poate da nicio explicaţie logică pentru crimele şi ororile constatate.

Fragmentele de jurnal se termină invariabil prin apelul la mentalul colectiv şi psihanaliză: „De văzut dacă următoarele concepte ar putea explica mai bine sursele violenţei etnice din Bosnia", „De văzut dacă următoarele concepte pot explica ceva", „De văzut dacă aceste concepte ar putea explica câte ceva". Imaginea lui Kate faţă în faţă cu istoria, martoră a acesteia, consemnând realitatea, alternează cu încercările ei ratate de a intra în dialog cu Dorra (scenele 2, 4).

Paginile de jurnal lasă locul fişei de observaţie: „Fişa de observaţie numărul unu. Subiectul suferă de o nevroză traumatică. Traumatique neurosis în engleză, névrose traumatique în franceză, traumatische Neurose în germană. Cauza acestei nevroze traumatice este violul pe care subiectul l-a suferit cu circa două săptămâni în urmă. Aparent nu există leziuni neurologice" (pp. 94-95). Nicio implicare de ordin emoţional a celei care vorbeşte. Kate constată şi atât; ea pare a purta o mască, a fi doar vocea din afară care consemnează, fără a comenta realitatea. Kate vede cum Istoria mutilează destine. Întâlnirea ei cu Dorra, femeia violată care urmează să nască, refugiată în mutism, înseamnă conştientizarea ororii dincolo de întâlnirea cu moartea. Tăcerea Dorrei – totală în scenele 2, 4, 11 – este prima formă de acuzare, de incriminare. Atunci când se hotărăşte să vorbească, cuvântul nu face altceva decât să exprime acelaşi refuz al absurdului existenţei. Scena 6 se constituie exclusiv din reluarea unui „Te urăsc" îndreptat deopotrivă către sine şi către copilul pe care îl poartă în pântec, rodul urii şi al terorii, către ceilalţi (bărbaţii care au violat-o, bărbaţii de pe câmpul de luptă, soldaţii americani, Kate), către Dumnezeu. Lipsa unui destinatar precis augmentează, la scenă cosmică, repulsia Dorrei faţă de istorie şi de existenţă. Scena poate fi relaţionată cu aceea a „rugăciunii negative[64]", desemnând un destinatar precis, dar la fel de abstract şi imposibil de responsabilizat, Dumnezeu:

[64] Joseph Danan, *Le cerveau du guerrier. Sur deux pièces de Matei Vişniec*, text publicat în colecţia *„Jouer le monde – La scène et le travail de l'imaginaire"*, Études Théâtrales, 20/2001, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain.

„Nu, Tatăl nostru, tu nu ne poți apăra de cel rău.

Nu, Tatăl nostru, tu nu ne poți da nouă pâinea noastră cea de toate zilele.

Nu, Tatăl nostru, tu nu ne poți ierta, pentru că noi nu-ți cerem iertare, pentru că noi suntem cei care nu te putem ierta.[…]" (pp. 95-96).

Universul interior al Dorrei se organizează pe refuz și negație. Monologul ei nu mai este o formă de exprimare a durerii individuale, ci dobândește accent de bocet ancestral.

Atât Kate, cât și Dorra trăiesc fiecare închise în interiorul propriei lumi. Înstrăinarea de sine transpare mai ales în persoana lui Kate, căci ea se agață de formulele stereotipe ale activității medicale. Kate are nevoie de Dorra la fel de mult cum acesteia îi este necesară Kate. Ambele fiind mutilate în moduri diferite de experiența războiului, dialogul dintre ele se va putea realiza abia după ce spectatorul însuși va fi luat drept martor al crizei de identitate a Dorrei. Până în scena 12, fiecare dintre cele două personaje rămâne închis în propriul univers obsesional. Dar chiar acesta este paradoxul vorbirii solitare: a căuta permanent un destinatar de care ea însăși s-a privat. Ființa nu mai poate comunica cu celălalt; rănită, traumatizată psihic de experiența personală, rătăcește, caută printre cuvinte.

Spectatorul este pus astfel față în față cu propria dezordine existențială. Din acest motiv, Dorra își îndreaptă monologul către public – un prim dialog deci, dar nu cu cel de lângă sine, ci cu ceilalți – înainte de a găsi modalitatea de a se exprima pe frânturi, cu lungi ezitări, în fața lui Kate. Era necesar acest „adevărat număr de teatru care asumă convenția"[65] pentru ca spectatorul să fie pe deplin avizat de depășirea crizei prin intrarea în dialog. Primele cuvinte ale Dorrei sunt o interogație, repetată apoi la intervale constante, care, mai mult decât o provocare adresată lui Kate, reprezintă o provocare a spectatorului: „Doriți să vă povestesc cum am fost violată?". Nu există nicăieri nici povestirea scenei violului, nici reprezentarea acesteia cu mijloace specific teatrale. Kate refuză să o asculte („Nu, Dorra"), iar publicul este obligat să accepte că oroarea se reprezintă prin singurul

[65] *Ibidem.*

mod posibil, acela al chiar existenței ei care anulează necesitatea punerii în cuvânt. Astfel, pretextul faptic al piesei rămâne în centrul său fără a i se da o reprezentare scenică.

Renunțarea la tăcere și asumarea realității prin cuvânt nu înseamnă și reluarea imediată a legăturilor cu ceilalți. Personajele rămân încă închise în propriile existențe, iar monologurile nu fac altceva decât să exprime frânturi ale realității lor interioare. Adâncirea în sine înseamnă pentru Dorra asumarea scenei violului și implicit, asumarea imaginii violatorului. Nu un portret individual se reconstituie din lungul monolog al Dorrei, ci imaginea războinicului balcanic a cărui configurație psihologică se suprapune peste felul de a fi al tuturor locuitorilor din Balcani:

„Ăștia sunt Balcanii… O pulberărie sentimentală. În Balcani omul știe să bea. Fir-ar să fie, nu ne-am văzut de trei săptămâni, păi e mult, păi e insuportabil, hai să bem una mică. Și dă-i, și dă-i până-n zori. […] Fiindcă seara, după ce a băut cu băieții, bărbatul din Balcani devine brusc nefericit. Sufletul său e rănit. Marile întrebări metafizice încep să-l obsedeze, să-l tortureze. Tu nu pricepi nimic din istorie, puișor. Nu, ea nu înțelege nimic. Ea nu înțelege că omul ei este lovit de un spleen ancestral. Ea nu înțelege că omul ei își pune brusc problema sensului existenței […] Seara, după ce a golit împreună cu băieții, câteva duzini de sticle de bere de o jumătate de litru, bărbatul din Balcani este disperat din cauza fragilității semantice a limbajului. Se pișă și plânge. Pișă lacrimile neliniștii, ale durerii axiologice, ale neputinței speciei umane în fața marelui mister cosmic. […] Da, la trei dimineața, bărbatul din Balcani trebuie menajat cu orice preț, altminteri sufletul său se poate sparge în mii de bucăți […] Cămașa asta curată pe care o va purta toată ziua va fi ca un reproș tăcut al femeii sale, un reproș pe care femeia i l-a lipit pe piele, greu de purtat, imposibil de uitat, un fel de colivie care îi amintește la fiecare mișcare că este prizonier pe viață și că are mai multe guri de hrănit, printre care și propria sa gură." (pp. 100-103).

Portretul acesta unitar va fi reluat în scena 20 și atomizat într-o succesiune de imagini revelatorii pentru fiecare dintre etniile din

conglomeratul etnic al Balcanilor. Jocul în care o atrage treptat Dorra (care își asumă succesiv identitatea câte unui locuitor din Balcani) se transformă în schimb de roluri cu funcție cathartică evidentă. Replicile pun în evidență existența arhetipală a celui mereu neacceptat și prezența universală a prejudecăților:

„Kate (*amețită, victorioasă*): Negrii…
Dorra: Cine?!
Kate: Negrii…
Dorra: Nu există negri în Balcani.
Kate: **Da, dar…**
Dorra: **Da, dar…**
Kate: **Da, dar** există un **da, dar** peste tot… Tu crezi că acest **da, dar** balcanic este *made* numai în Balcani? Nu, aici te înșeli, puișor… Trebuie să vii într-o zi la mine ca să auzi muzica acestui **da, dar** balcanic în stil american… Negrii, sunt mișto negrii, îmi plac negrii, e delirant cum le curge muzica prin vine, negrii sunt cei care au inventat *blues*-ul, negrii sunt cei care au inventat *gospel song*-ul și ce boxeri minunați sunt negrii…
Dorra: Ce mult ne plac negrii…
Kate: **Da, dar…**
Dorra: **Da, dar…**
Kate: **Da, dar…**
Dorra: **Da, dar…**
Kate: **Da, dar**[66] problema e… că există «*a black problem*».
Dorra: O problemă «neagră».
Kate Fiindcă ei nu sunt ca noi…
Dorra (*joacă rolul celui care pricepe repede*): Pentru că ei sunt negri!
Kate: Nu… Trebuie să fim corecți din punct de vedere politic… Pentru că sunt oameni de culoare… și le lipsește cultura… și miros urât… și sunt violenți… și incită la revoltă… și provoacă scandaluri… și sunt *dealers*… Poftim… și nu-s numai *the fucking bloody niggers* care ne calcă pe nervi… Nu… Mai sunt și…" (pp. 121-122).

[66] Sublinierile autorului.

La limita dintre monolog și structurarea discursului pe dialog se situează exprimarea „convorbirii imposibile" dintre mamă și pruncul respins, confruntarea de fapt dintre două planuri ale conștiinței Dorrei: sinele traumatizat de experiența violului și instinctul matern:

„Dorra: *Sunt aici…* Cine ești tu? *Sunt eu.* Cine? *Eu.* Nu te văd. *Ba mă vezi.* Ce vrei? Pleacă! *Mi-e foame.* Ei și? *Trebuie să-mi dai de mâncare.* Mi-ai mâncat deja toată carnea. Ce mai vrei să-ți dau să mănânci? *Trebuie să-mi dai de mâncare.* Ți-am dat tot sângele meu. Ce mai vrei să mănânci? *Mi-e foame. Tu ești mama mea. Tu trebuie să-mi dai să mănânc.* Nu sunt mama ta. Tu n-ai mamă. *Ba da. Mama mea ești tu. Trebuie să-mi dai de mâncare.* Nu mai am nimic. Nu mai există nimic de mâncare în mine. Sunt golită. Sufletul meu este și el golit. *Dacă nu-mi dai nimic de mâncare o să țip.* Țipă! Vreau să te aud țipând" (pp. 132-133).

Enunțurile exprimă forța de nestăvilit a noii vieți care încearcă să se impună în ciuda refuzului Dorrei de a o accepta: „Sunt aici". Trecerea de la existența abstractă la asumarea vieții fiului este marcată gramatical prin susținerea verbului de către pronumele personal „eu", pentru ca următorul enunț să se constituie exclusiv din acesta: „Eu". Viața își impune imperios prezența: „Mi-e foame". Enunțurile conțin structuri cu valoare imperativă: „Trebuie…". Plasarea pronumelui personal „tu" („Tu trebuie") anulează valoarea impersonală a verbului, trimițând clar la persoana Dorrei: „Tu ești mama mea", „Mama mea ești tu". Deși identice din punct de vedere semantic, cele două propoziții mută accentul de pe conștientizarea maternității pe asumarea propriu-zisă a acesteia, refuzată (încă) de Dorra. Acest refuz este accentuat prin enunțurile negative prin care personajul încearcă să anuleze orice relație cu pruncul. În raportul eu/tu în care se simte prizonieră Dorra se joacă însuși sensul piesei. Țipătul copilului este de fapt țipătul femeii în timpul violului, subliniind suspendarea timpului prin anularea prezentului și revenirea

continuă a memoriei asupra actului maculării. Imaginea unui fetus monstruos, care devorează măruntaiele femeii – pe care o regăsim şi în *Richard al III-lea*..., dar care a fost preluată de regizori şi în montarea altor piese (*Caii la fereastră*[67], de exemplu): „Mă ronţăie, mă devorează pe dinăuntru, îl aud cum mestecă" (p. 130) va fi reluată de către Kate şi raportată la experienţa ei, conferindu-i-se un alt sens: „Pântecele tău e o groapă comună, Dorra. Când mă gândesc la pântecele tău văd o groapă comună plină de cadavre uscate sau umflate, sau putrede... Şi în groapa asta comună, iată că mişcă cineva... O fiinţă... Printre toţi morţii ăştia, există o fiinţă... care cere să fie scoasă de acolo... N-am să te las niciodată să ucizi copilul acesta, Dorra. Am venit în ţara ta ca să-nvăţ să deschid gropi comune. Şi de fiecare dată când deschideam o groapă comună, o făceam cu speranţa idioată că mai exista încă un supravieţuitor... Copilul acesta este un supravieţuitor, Dorra. Şi trebuie salvat, scos de-acolo... Poftim... E simplu ca bună ziua... Trebuie scos din groapa comună..." (p. 139). În final, imaginea copacului mort, doborât pentru a face loc unei noi vieţi, marchează asumarea de către personaj a noului său statut existenţial.

Pentru Kate, întâlnirea cu Dorra înseamnă căutarea de sine dincolo de masca detaşării pe care o impune munca ei. Ea capătă forma unei rătăciri în labirintul propriei construcţii afective şi are ca finalitate asumarea eşecului de a fi cedat nervos în faţa imaginilor oferite de morţii din gropile comune. Un elocvent paralelism se stabileşte între scormonirea pământului pentru identificarea cadavrelor şi istoria familiei lui Kate: bunicul extrăgea pietre din pământul Irlandei şi tatăl lucra „pentru Serviciul de urgenţă al celei mai mari bănci de organe de pe coasta de Est a Statelor Unite." (p. 131).

Acceptarea realităţii cu tot ce implică aceasta ca istorie personală/familială sau ca întâlnire a individului cu istoria propriu-zisă şi cu războiul înseamnă asumarea mortificării şi a condiţiei de supravieţuitor. Niciodată, în teatrul lui Matei Vişniec, fiinţa nu iese

[67] *Caii la fereastră*, regia Radu Dinulescu, piesă jucată în cadrul „Festivalului Naţional de Comedie", Galaţi, ediţia VXIII.

învingătoare din întâlnirea cu istoria, ci e o victimă care învaţă să trăiască acceptând prezentul (*Hotel Europa Complet*).

Dacă monologul, aşa cum apare în *Teatrul descompus*... sau în *Femeia ca un câmp de luptă*..., reprezintă o opţiune a fiinţei care nu mai poate fi prin cuvânt împreună cu ceilalţi, ci rămâne singură printre ei, dialogul poate deveni în anumite cazuri tot o formă de monolog. Dramaturgul aduce pe scenă personaje care îşi vorbesc, *dar comunicarea nu este a unuia cu celălalt, ci alunecă spre un discurs al unuia în faţa celuilalt:*

„Mama: Ia încheie-te! Mi se pare că nasturii sunt cam moi?
Fiul: Adineauri a trecut un cal.
Mama: Nasturii nu trebuie cusuţi prea strâns. Cu cât îi coşi mai strâns, cu atât se rup mai repede.
Fiul: Era un cal roşu cu o pată neagră. Se poate aşa ceva?
Mama: Ai mâncat?" (p. 348, *Caii la fereastră*[68])

Formal, piesa păstrează structura dialogală, în realitate însă, fiecare dintre personaje trăieşte în propria lume; cele două universuri (al mamei şi al fiului), deşi paralele, sunt exprimate prin dialog şi fiinţează simultan. Procedeul este des întâlnit în teatrul absurdului. Eugen Ionescu, de exemplu, îşi structurează piesele pe astfel de strategii dramatice prin care se evidenţiază alienarea fiinţei, imposibilitatea cuvântului de a mai fi altceva decât corp sonor vidat de sens: *Cântăreaţa cheală*, *Amedeu sau Scapi de el cu greu*, *Lecţia* etc., dar funcţia dialogului „imposibil" era acolo alta. În *Caii la fereastră*, nu incapacitatea de a comunica este adusă în prim-plan, ci închiderea personajelor în propriile obsesii. Acestea se dovedesc mărunte preocupări, gravitând în jurul grijii pentru fiul care urmează să plece pe front în cazul mamei sau sunt de natură onirică, fantastică, în cazul fiului. Interogaţiile lui cu privire la atitudinea anormală a calului („Calul e viclean, mă crezi? // Am auzit că ieri dimineaţă caii au ocupat abatorul. Se poate aşa ceva?" (p. 349)) se lovesc nu de tăcere, ci de exprimarea propriilor gânduri ale mamei, fără nicio legătură cu

[68] Matei Vişniec, *Păianjenul în rană. Teatru I*, Cartea Românească, Bucureşti, 1996.

preocupările sale. Întrebările inițiale se transformă în enunțuri constatative prin care se subliniază ratarea dialogului: „Plouă. Totuși, eu cred că o să înhame calul.// Trăsura e gata. Nu mai e mult și se întunecă." (p. 350).

Ratarea se găsește în chiar miezul de semnificații al piesei *Sufleurul fricii*[69], unde se păstrează doar aparențele strict formale ale dialogului: adresarea permanentă către celălalt („Știți… Eu sunt un visător"), interogațiile („Dumneavoastră știți?", „Vă puteți imagina?", „Vă puteți închipui?"), întreținerea suspansului etc. Piesa se constituie din monologul lui Bruno, personaj vorbind neîncetat în fața Bărbatului tăcut, despre care ne dăm seama în final că e doar o marionetă gigantică. Dramaturgul păstrează până la sfârșit ambiguitatea asupra adevăratei identități a Bărbatului tăcut. Astfel, în indicațiile inițiale se preciza:

„BĂRBATUL TĂCUT

(*Nu scoate niciun cuvânt pe întreaga desfășurare a piesei. Din când în când gesturile lui vor fi semnalate. În general, acest personaj privește în gol sau îl privește fix în ochi pe* DOMNUL BRUNO)" (p. 393).

Ulterior există afirmația „E tot mai interesat de fața de masă pe care o mângâie", conținând sugestia că acest personaj este totuși o ființă umană. Se creează o tensiune între gesturile sale și sugestia de om golit de orice sentiment, total dezinteresat de ceea ce se petrece în jurul său, vidat de reacții și sentimente umane, un mecanism deci. Finalul implică revelația spectatorului care constată că Bărbatul tăcut nu este altceva decât o fantoșă:

„[…] DOMNUL BRUNO *se apropie de* BĂRBATUL TĂCUT, *care nu e – sau a devenit între timp – decât o păpușă de gumă, începe să fâsâie; pe măsură ce aerul iese din interior,* BĂRBATUL TĂCUT *se chircește și devine tot mai mic* […] " (p. 407)

Nu dialog ratat prin urmare, ci dialog imposibil. Bruno reprezintă generic ființa umană față în față cu propriile spaime,

[69] Idem.

suspicioasă pe ceilalți, recurgând la subterfugii pentru a-și alimenta iluzia unui dialog încă posibil. Confesiunea se desfășoară pe fundalul unui carnaval și oferă o imagine grotească a neputinței omului de a accepta singurătatea. Rămâne la latitudinea regizorului să mizeze pe revelația din final a personajului. Acesta își dă seama că se află în fața unui substitut sau regizorul poate să accentueze pe parcurs ideea de personaj marionetă, de unde ar rezulta că Bruno are permanent conștiința că vorbește în fața unei fantoșe. El poate să anuleze tragicul prin derizoriu și grotesc. Nu nevoia de a se confesa a personajului ar sta astfel în prim-plan, ci enorma înscenare pusă în fapt, plăcerea de a se reprezenta pe sine în fața celorlalți ca o ființă care are ceva de spus: *a vorbi devine echivalent cu a exista*. Personajul are astfel iluzia demnității, a autorității sale, grotesca înscenare îi oferă posibilitatea construirii unei imagini despre sine ca ființă care a înțeles mecanismul de existență a lumii.

3. Structuri epice/dramatice

Strategiile dramatice pe care le folosește Matei Vișniec în piesa *Femeia ca un câmp de luptă*... ni se par a fi foarte apropiate de ceea ce propunea Bertold Brecht în teatrul său epic. Există, în concepția dramaturgului german, două forme teatrale fundamentale; prin *forma dramatică* se cultivă și se întreține *iluzia identificării publicului cu lumea reprezentată pe scenă*, ceea ce presupune un anumit tip de receptare din partea spectatorilor. Aceștia „urmăresc cele ce se petrec pe scenă de parcă ar fi vrăjiți […] A privi și a asculta sunt activități uneori plăcute, numai că oamenii aceștia par a fi rupți de orice act, de parcă ar fi manevrați de altcineva. Starea de extaz în care par a fi cufundați, lăsați pradă unor trăiri difuze, dar copleșitoare, este cu atât mai profundă cu cât actorii joacă mai bine"[70]. *Teatrul epic*,

[70] Bertold Brecht, *Micul Organon pentru teatru* în volumul *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, Colecția Eseuri, Texte alese și traduse de Corina Jiva,

însă, implică *problematizarea și distanțarea:* „Noi avem nevoie de un teatru care să stârnească nu numai simțăminte, idei și impulsuri […], ci care să folosească și să genereze cugetări și sentimente în măsură să joace ele însele un rol în transformarea cadrului”[71], afirmă Bertold Brecht. Teatrul epic trebuie așadar să determine spectatorul să caute sensul istoriei și să-l facă să acționeze pentru transformarea acesteia. Prin urmare, dacă teatrul dramatic stă exclusiv sub semnul esteticului, cel epic este, în esență, un teatru politic.

Tehnicile epice prin care se dedramatizează reprezentația teatrală nu trebuie însă limitate la ceea ce definește Bertold Brecht în *Micul Organon* drept „teatru epic”; dramaturgii secolului al XX-lea demonstrează acest fapt. Adresările muzicale către public sub forma unor cântece sunt un procedeu la care dramaturgii au apelat constant. „Epicitatea” muzicii ca procedeu, deci de sine stătător, constă în opoziția față de uniformizarea atmosferei acțiunii. Bucățile muzicale pot îndeplini fie o funcție de dramatizare a acțiunii (atunci când muzica „amplifică textul… susține textul… ilustrează… zugrăvește stări psihice”[72], contribuind la augmentarea iluziei teatrale), fie au rolul de a fragmenta acțiunea, de a o întrerupe, de a configura un plan diferit, capabil să anuleze focalizarea atenției spectatorilor pe un singur punct de interes.

Pirandello utilizează în prima etapă de creație partitura muzicală pentru a susține constituirea atmosferei generale a textului, pentru a media transpunerea publicului în universul reprezentat. În *Liola*, de exemplu, piesă de tinerețe, cântecele subliniază trăirea frenetică, dezlănțuirea dionisiacă a vieții, configurând un spațiu al deplinei libertăți individuale în care elanul vital se exprimă plenar.

Montările de la Berliner Ensemble și teoriile lui Brecht se pare că au contribuit la modificarea viziunii pirandelliene despre

traducerea versurilor în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, 1977, p. 218.

[71] Idem, p. 222.

[72] Andrei Corbea, *De la morală la delectare: Songurile la Brecht*, „ Arlechin. Caiet de cultură teatrală”, nr. 11-13, 1981, p. 31.

funcțiile muzicii, fapt demonstrat de reluarea tehnicii de integrare a cânturilor în structura dramatică, vizibilă în ultimele sale piese, subintitulate „mituri”. Dramaturgul încearcă să redescopere acum funcția primordială a artei, aceea de a fi purtătoarea unei semnificații ontologice în configurarea destinului spectatorului. Episoade cântate rup unitatea acțiunii atât în *Lazzaro*, cât și în *Giganții munților*. Ni se pare că există în această din urmă piesă, numeroase tehnici de dedramatizare a acțiunii. Textul, rămas în stadiul de proiect, din care a fost terminat doar actul al II-lea, publicat sub titlul *I fantasmi*, urma să reprezinte mitul artei. Din ceea ce există, se poate deduce că piesa a fost gândită ca o suprapunere de nuclee autonome, construite anume să sublinieze întâlnirea spectatorilor cu diferite moduri de a realiza actul teatral. Această perspectivă de interpretare este propusă de Giorgio Strehler, regizor care a montat succesiv piesa în stagiunile din 1947, 1966, 1994 la Picolo Teatro din Milano și care afirma că *Giganții*… reprezintă „poate unica cu adevărat mare piesă despre teatru”, „o piesă care propune și repropune problematica teatrală în cele mai variate forme și rezumă în fapt teatral însăși viața teatrului”[73].

Acțiunea redă întâlnirea unor universuri discrepante, piesa fiind construită astfel încât să susțină dialectica pirandelliană: artă/realitate, fantezie/viață. Șirul întâmplărilor este însă pulverizat de atmosfera onirică accentuată în care se mișcă personajele, de cadrul halucinant în care pătrund actorii trupei Contesei, de piesa pe care aceasta încearcă să o joace în fața cortegiului lui Cotrone și care nu va reuși niciodată să fie reprezentată altfel decât fragmentar. Nu există decât câteva pasaje pe care, eventual, se poate construi la montare, o acțiune scenică, dar aceasta nu are consistență și nu e decât pretextul meditației propriu-zise. În centrul ei se află piesa pe care Ilse dorește cu orice preț să o joace în fața Giganților și care reprezintă de fapt, bucăți din creația dramatică în versuri a lui Pirandello, *La favolla del figlio cambiato*. Hotărârea de a juca la ospățul Giganților va provoca uciderea Ilsei și destrămarea credinței în forța artei.

[73] Giorgio Strehler, „*Appunti di regia I giganti della montagna*”, 1966, www.piccoloteatro.it.

Tehnica constă în aducerea față în față, în provocarea întâlnirii dintre mai multe lumi ce înțeleg diferit existența și arta. Ele se intersectează parțial, fără a reuși să interfereze, pentru că personajele care le reprezintă sunt purtătoare ale unor valori diferite. Cel dintâi univers configurat este acela al personajelor-fantasmă din vila lui Cotrone, personaje care viețuiesc într-un prezent etern, în lumea cărora totul este posibil și care se afirmă plenar prin cuvânt. Ele pun în scenă un joc inocent și provocator totodată pentru a întâmpina cortegiul actorilor, un joc al fanteziei dezlănțuite. Actorii pătrund în acest univers ducând cu ei suferința propriului destin. Bucățile muzicale, interpretate exclusiv de Ilse, introduc un plan secund al desfășurării acțiunii, un univers care nu va ajunge niciodată să se reprezinte integral, dar pe care spectatorii îl pot cunoaște, ca lectori sau din ipostaza de public al piesei *La favola*... Ilse trăiește mistuită de dorința de a duce în lume, în fața spectatorilor, povestea care a fost scrisă din iubire pentru ea și care a dus la sinuciderea poetului îndrăgostit. Personajele-fantasmă devin spectatori alături de actorii care, la rândul lor, o privesc pe Ilse. Trupa de actori va reprezenta apoi în fața lor propria dramă: hotărârea Ilsei de a pleca în lume după sinuciderea poetului, călătoria, refuzul de a fi ascultați, permanenta rătăcire. Situația este reluată în oglindă deoarece personajele din vilă „își recită" apoi propria viață. Sgriccia povestește întâlnirea cu „Îngerul numărul unu" și modul în care a murit, urmează relatările lui Duccio și ale lui Cotrone, iar finalul (probabil, rezultat din rezumatul făcut de către Sergio Pirandello, fiul dramaturgului) repetă reprezentația inițială, dar cu consecințe opuse: poezia (Ilse) oferită se lovește de indiferența spectatorilor (Giganții). E o tehnică dramatică ce amintește de cea a cutiilor chinezești sau a păpușilor rusești Matrioșca. Fiecare parte se deschide către cealaltă, spectatorii constată că în interiorul unui fir dramatic este intercalat un altul, o poveste generează o alta și tot astfel până când realitatea se impune cu brutalitate, ucigând lumea fanteziei.

Formula *teatrului în teatru* reprezintă aici modalitatea tehnică de a introduce un fir dramatic secund prin care fiecare dintre personajele centrale expune o atitudine față de teatru. De asemenea,

fiecare devine purtătorul de cuvânt al lumii sale. Două dintre personaje, Ilse și Cotrone sunt vocile dramaturgului: „... dincolo de a oferi dialectic încarnarea operei ideologice în teatru, Pirandello schematizează, în personajele Ilse, Cromo, Cotrone, „diferite moduri" de a face teatru, de a fi pe scenă " – constată Giorgio Strehler[74]. Astfel, Ilse trăiește doar pentru a da viață operei pe care o poartă cu sine și nu-i este suficient ca aceasta să existe, ci vrea să o ofere publicului. „Ea sugerează misiunea, martiriul, teatrul misionar"[75]:

„Ilse: Trăieşte în mine; dar nu e de ajuns! Trebuie să trăiască în mijlocul oamenilor!" (p. 43).

Cotrone, la rândul său, reprezintă „teatrul ca pură invenție"[76], dezlănțuire de forțe arhetipale, realizare a tuturor posibilităților fanteziei. El reamintește personajelor-fantasmă misiunea avută, le explică menirea:

„Cotrone: Gândiți-vă că pentru noi nu există nicio primejdie şi laş e numai cel care cugetă!" sau: „E nevoie să te creadă ceilalți, ca să crezi în tine?" (p. 11).

De asemenea, el expune în fața actorilor din trupa Ilsei și comentează concepția sa despre ceea ce se întâmplă pe tărâmul fanteziei atotstăpânitoare, lungile sale monologuri întrerupând firul acțiunii:

„Cotrone: [...] Nu e nevoie să judecați. Noi din asta trăim aici, dar având tot timpul numai pentru noi: bogăție nemăsurată, forfotă de himere. Lucrurile din jurul nostru vorbesc și au un sens numai în arbitrariul în care, din deznădejde, suntem ispitiți să le schimbăm [...] Stând așa, plăsmuim enormități, cum să le zic? Mitologice; foarte firești de altfel, dat fiind modul existenței noastre. Nimeni nu poate trăi din nimic; și așa e o continuă beție cerească." (pp. 36-37). Sau, în altă parte: „Dumneavoastră, actorii, dați trup fantomelor ca să trăiască – și ele, trăiesc! Noi facem contrariul: preschimbăm trupurile noastre în fantome: și le facem de asemenea să

[74] *Ibidem.*
[75] *Ibidem.*
[76] *Ibidem.*

trăiască. Fantomele… nu trebuie căutate prea departe: e destul să le facem să iasă din noi înşine" (p. 38).

Lungile expuneri ale lui Cotrone nu joacă niciun rol în constituirea şi înlănţuirea momentelor acţiunii piesei. Funcţia lor este de a întrerupe desfăşurarea evenimentelor şi de a comenta semnificaţia unor atitudini. Nu întâmplător, el este cel care evidenţiază sensul destinului actorilor şi al năpăstuiţilor retraşi alături de el după refuzul vieţii lumeşti. Tot lui Cotrone îi revine rolul de a prezenta trupei Ilsei viaţa Giganţilor avertizând-o asupra brutalităţii lor. Comentariile sale au deci o funcţie reflexivă şi predictivă.

Cotrone este actant al acţiunii doar în sensul că este personaj printre celelalte personaje care revelează fiecare un mod de a fi în lume (năpăstuiţii, actorii, Giganţii). În esenţă, el apare mai mult ca un ghid spiritual şi un comentator a ceea ce presupune existenţa în lumea fanteziei dezlănţuite. Prin cuvintele sale, publicul pătrunde sau se distanţează de universul care se reprezintă în faţa sa. Spectatorii se situează alternativ înăuntru şi în afara realităţii imaginate.

Subintitulată „mit", piesa lui Pirandello pune în act raporturile incongruente, tensionate ale poeziei/fanteziei cu realitatea, ale artei pentru artă cu arta pentru ceilalţi, ale vieţuirii cu forma etc. Omul modern a pierdut însă capacitatea de a pătrunde dincolo de acţiunea reprezentată, astfel încât Pirandello recurge la un personaj care să simbolizeze şi să comenteze în acelaşi timp o anumită concepţie despre existenţă. Cotrone şi într-o mai mică măsură, năpăstuiţii săi sunt deci întruchipări ale gândirii mitice.

Din această perspectivă, considerăm că se poate discuta în *Giganţii…* despre o tehnică epică de dedramatizare a acţiunii care constă în introducerea unui personaj comentator, purtător de cuvânt al viziunii pirandelliene despre funcţiile artei. De asemenea, prin modul de a fi şi de a trăi al personajului, Pirandello pare să fi găsit o posibilă soluţie a conflictului constant în piesele sale dintre viaţă şi formă. Există un singur mod de a reprezenta adevărul fără a-l deforma: acela de a-l arăta ca pe un mit care, trăind în noi, naşte realitatea. Această fantasmă face să se piardă cruzimea specifică adevărului absolut. Pirandello pare a spune, prin cuvintele lui Cotrone, că e nevoie de a

reinventa adevărul, amestecând realitatea cu visul. Mitul dizolvă aparenţele şi oferă accesul necondiţionat către ceea ce este semnificativ în noi şi în afara noastră:

„COTRONE: Eu născocesc întotdeauna adevăruri, scumpe domn, iar oamenilor li se pare întotdeauna că scornesc minciuni. Niciodată adevărul nu trebuie rostit mai răspicat, ca atunci când e născocit. […] Măştile nu se aleg la întâmplare" (p. 39).

Cotrone vorbeşte despre libertatea de a visa, despre bucuria de a exista, despre funcţia vitală a artei, a poeziei, despre valoarea viselor şi încrederea în supravieţuirea prin artă nu doar pentru năpăstuiţii săi sau pentru Ilse şi actorii trupei ei, ci şi pentru spectatori:

„COTRONE: […] *Nu mai e un joc, ci o realitate minunată în care trăim, departe de tot, până aproape de graniţele nebuniei. Ei bine, domnilor, am să vă spun cum se spunea odată pelerinilor: dezlegaţi-vă încălţările şi puneţi jos desagii. Aţi ajuns la ţintă.* De ani de zile aşteptam aici nişte oameni ca voi, pentru a da viaţă altor fantome pe care le am în minte […]" (p. 42).

Atât la Pirandello cât şi la Vişniec se întâlnesc numeroase tehnici epice de anulare a trăirii participative a spectatorilor. Unele dintre acestea sunt presupuse de scriitura dramatică propriu-zisă, organizată astfel încât să conducă la dedramatizarea reprezentaţiei. Cele mai des întâlnite sunt: pulverizarea desfăşurării liniare a reprezentaţiei prin eliminarea tensiunii, apelul la naratori care informează publicul despre spaţiul şi timpul evenimentelor, intervenţii şi comentarii ale unor personaje, integrarea unor bucăţi muzicale (chiar intervenţii ale corului) etc. La Matei Vişniec există şi pasaje descriind punerea în scenă a spectacolului, dar ele rămân la latitudinea regizorului, cu toate că dramaturgul aduce precizări destul clare în didascalii: proiecţiile fotografice (*Mansardă la Paris…*), evidenţierea detaşării actorului de rol (*Richard al III-lea nu se mai face…*), folosirea unor marionete. O notă în didascaliile la piesa *Recviem* sună astfel: „Impresia că generalul trece în revistă o armată de marionete dezmembrate", iar în *Omul cu o singură aripă* apar indicaţii ca:

„Sugerez, de asemenea, utilizarea unor manechine şi marionete" sau „Scena poate fi realizată cu marionete" etc.

Matei Vişniec precizează într-o notă care precede textul piesei *Femeia ca un câmp de luptă*... că „în materie de oroare realitatea depăşeşte ficţiunea" (p. 88). Intenţia dramaturgului este de a avertiza asupra istoriei ce angrenează mecanisme monstruoase de anihilare a umanului prin oroare şi absurd. Efectul de distanţare se realizează în primul rând prin forma teatrului epic. Fiecare scenă este independentă şi are propria istorie, nu constituie un fragment care să determine cauzal alte fragmente (tehnica se regăseşte şi în *Teatrul descompus*... sau *Caii la fereastră*), iar liniaritatea temporală se rupe din cauza numeroaselor flash-back-uri ale personajelor. De asemenea, utilizându-se fragmente de jurnal, acţiunea devine aproape inexistentă, deoarece în prim-plan stau gândurile şi reflecţiile lui Kate – situate în afara prezentului scenic. Acestea, deşi au ca punct de plecare conflictul din Bosnia, dobândesc o deschidere mult mai amplă, trimiţând la impulsul arhetipal de a distruge prin ură. Precizări de tipul: „Suntem într-un moment decalat al acţiunii" pe care se constituie scenele 6, 8, 23, 24, 27, 29 impun spectatorului întoarcerea către propriul sine. Personajul nu are răspunsuri, monologul exprimă doar frânturi de gânduri, interogaţii etc. Cu ajutorul lui se sugerează starea de căutare, rătăcirea personajelor, nu o soluţie.

În acelaşi spirit al distanţării brechtiene se situează adresările către public: spectatorul este luat drept martor al istoriei înfăţişate. Două scene se constituie exclusiv pe această tehnică. Cea dintâi (scena 12) o are în centru pe Dorra, care prezintă în faţa publicului imaginea războinicului din Balcani. Cea de a doua se organizează în jurul lui Kate care face din spectatori martori ai momentelor evocate de ea:

„Dacă vă aflaţi într-o pădure în jurul localităţii Srebreniça şi descoperiţi, într-un luminiş, împrăştiate pe zece metri pătraţi, în iarbă, următoarele obiecte:

Două sute patruzeci şi şapte de cartuşe goale.

Un dinam de bicicletă.

O tetină.

O cască a Naţiunilor Unite cu literele UN aproape în întregime şterse.

Bucăţi dintr-o brancardă.

[...]

Deci, dacă vă aflaţi într-o pădure din jurul localităţii Srebreniça şi dacă găsiţi toate astea împrăştiate în iarbă, există o şansă din două ca undeva în apropiere să se afle o groapă comună" (pp. 135-136).

Neutralitatea discursului implică ieşirea din situaţia particulară în care s-a găsit personajul şi centrarea pe un caz general. Neimplicarea sentimentală, enumerarea obiectivă face din Kate o voce din afară care, fără a comenta, avertizează spectatorii şi confirmă existenţa ororii. O altă scenă semnificativă pentru acest tip de distanţare este aceea în care personajul explică modul în care se procedează pentru identificarea cadavrelor din gropile comune:

„Kate: [...] Cercetarea unei gropi comune se face pe etape. Mai întâi se procedează la prospectarea terenului, adică la identificarea unei posibile gropi comune. Apoi urmează evaluarea straturilor de pământ şi recunoaşterea jocului de straturi care acoperă cadavrul sau cadavrele. În funcţie de natura acestor straturi, de compoziţia lor (pământ, nisip, pietre, moloz etc.) se aleg instrumentele adecvate pentru cercetare. A treia etapă este cercetarea propriu-zisă. A patra etapă este conservarea materialului dezgropat. A cincea etapă este interpretarea [...]" (p. 125).

Precizia tehnică a limbajului ştiinţific, detaliile oferite cu o maximă detaşare ţin de strategia documentarului de televiziune mai mult decât de cea specifică teatrului.

Prezenţa unor astfel de modalităţi folosite în teatrul epic mută centrul de greutate de pe aducerea în prim-plan a unei acţiuni, a unui eveniment, pe trezirea în conştiinţa spectatorilor a stării de criză. Aristotel nu concepea în *Poetica* decât reprezentarea formei dramatice, epicul fiind specific epopeii. Această opoziţie între dramatic şi epic se poate exprima prin dialectica timpurilor verbale:

prezent/trecut, căci dramaticul arată, în timp ce epicul presupune ampla desfăşurare a povestirii trecute.

Bertold Brecht teoretizează ceea ce reprezentaţia teatrală cunoaşte încă de la începuturile ei. Distanţarea implică, în viziunea lui (şi) povestirea unei istorii, dar cu o anumită distanţă (temporală sau contextuală) raportată la faptele prezentate. În acest caz, relatarea nu mai înseamnă asumare, trăire participativă, ci actul punerii în cuvânt a unei situaţii exemplare (în sensul că această situaţie, deşi particulară, vizează condiţia umană), înfăţişată în obiectivitatea desfăşurării ei.

Pentru a sublinia distanţa dintre formele specific dramatice şi structurile epice, trebuie observat că în drama propriu-zisă există o singură dimensiune temporală: prezentul. Fiecare schimbare pe care o aduce acţiunea presupune o nouă transpunere a acesteia în prezent. Totul se desfăşoară în faţa spectatorilor ca o succesiune continuă de momente decurgând unele din altele şi care îi atrage ca într-un vârtej. Ea nu le mai permite să adopte o atitudine reflexivă, ci una participativă, presupusă de derularea evenimentelor sau, dimpotrivă, de încremenirea într-un prezent imuabil – cazul teatrului absurdului. În opoziţie, tehnicile epice permit pulverizarea spaţiului şi a timpului într-o suită de secvenţe autonome. Între momentele reprezentate scenic şi receptarea acestora de către public se interpun elemente obligând spectatorul la detaşare de ceea ce este universul creat pe scenă pentru a percepe inclusiv tehnicile dramatice şi regizorale specifice, reflectând totodată la sensul celor reprezentate. Mărcile epicului pot viza fie modul de a se raporta al actorilor/spectatorilor la „evenimentul" reprezentat, fie relaţia actorilor cu publicul, cu personajul, cu limbajul.

„Tendinţa teatrală către sfârşitul secolului al XX-lea este de a integra în structura dramatică elemente epice: expuneri, eliminarea tensiunii, anularea iluziei şi luări de cuvânt ale naratorului, scene ale personajelor colective şi intervenţii ale corului, documente puse la dispoziţie ca într-un roman istoric, proiecţii de fotografii şi inscripţii, songuri şi intervenţii ale naratorului, schimbări la vedere de decor, evidenţierea gestus-ului unei scene. Această dedramatizare, deja sensibilă în anumite scene din Shakespeare sau Goethe, se accentuase

în secolul al XIX-lea, odată cu ceea ce s-a numit «Théâtre dans un fauteuil» (Musset, Hugo) şi prin fresca istorică (Grabbe, Buchner). Ea culminează cu teatrul epic sau documentar contemporan (Brecht)".[77]

Matei Vişniec utilizează tehnicile de distanţare nu doar în piesele unde face procesul istoriei, interogând asupra sensului acesteia, ci şi în cele în care istoria devine doar pretext pentru a sublinia absurdul existenţial, confruntarea fiinţei cu mecanismele de funcţionare a utopiilor individuale sau colective. În *Caii la fereastră*, cuplurile Mamă-Fiu, Soţ-Soţie, Fiică-Tată se confruntă cu oroarea războiului: mutilarea şi moartea, suferinţa celor care supravieţuiesc etc. În această piesă apare „un personaj epic prin excelenţă"[78], care nu joacă niciun rol în desfăşurarea acţiunii (redusă, de altfel, la câteva gesturi simbolice), dar a cărui funcţie este de a explica spectatorilor ceea ce se întâmplă. Rolul său se apropie foarte mult de acela al unui narator omniscient care oferă o imagine precisă a contextului în care urmează să se desfăşoare „drama" propriu-zisă. Discursul Mesagerului conturează cadrul istoric, panoramând evenimente grave care au marcat istoria Europei. Personajele nu sunt însă închise în temporalitatea iniţială, ci, paradoxal, destinul lor este un crâmpei din destinul oricărei fiinţe din orice spaţiu şi din orice timp:

„MESAGERUL
(*Bate*):
Una mie şase sute nouăzeci şi nouă.
(*Bate*):
Pacea de la Karlowitz.
(*Bate*)
Austria ia Croaţia şi Silezia.
(*Bate*)
Prusia ia ducatul Goldern.
(*Bate*)
Spania ia ducatele de Parma şi Piacenza.

[77] Olivier Suad, *Matei Vişniec. La disparition du personnage*, lucrare de masterat (literatură modernă) condusă de Arnaud Rykner, iunie 2001.
[78] Idem, p. 20.

(*Bate*)
Franța ia Alsacia și Lorena.
(*Bate*)
Rusia ia Georgia, orașul Ahalțân, hanatele Erevan și Nahicevan.
(*Bate*)
Anglia ia insulele Ionice." (p. 137).

Fiecare dintre intervenții începe invariabil cu fixarea cronotopului („Una mie șase sute nouăzeci și nouă", „Una mie șapte sute patruzeci și cinci", „Una mie opt sute cincisprezece") și a contextului istoric general („Pacea de la Carlovitz", „Pacea de la Breslau") pentru ca apoi, mesajul să conțină o enumerare minuțioasă de hotărâri de ordin politic determinate de încheierea războiului. Enunțurile se organizează toate în jurul verbului „a lua", subliniind modul de funcționare a puterii și jocul hazardului. Un mecanism enorm și imposibil de determinat pare a declanșa evenimentele, fapt subliniat de numele generic al țării care își subsumează teritoriile. Nu e vorba despre oameni, ci de o entitate de natură abstractă, a cărei demonie este sugerată prin repetarea verbului „a lua". Însoțind fiecare dintre aceste anunțuri stereotipe, sunetul are menirea de a sublinia, prin uniformitate, un destin implacabil al cărui reprezentant este Mesagerul. El devine întruchiparea fatalității în ordine istorică, o voce impersonală care anunță nu doar evenimentele de ordin politic, ci are și funcția de a informa asupra destinului derizoriu al ființei în raport cu absurditatea evenimentelor:

„Soția: L-au ciuruit, este?
Mesagerul (*Trăgând de funie*): Nu, doamnă.
Soția: L-au sfârtecat, este?
Mesagerul: Nu, doamnă.
Soția: Ei, nu!
Mesagerul: Nu, doamnă, s-a împiedicat și a căzut. Tocmai se pornise atacul. El era în primele rânduri… Se avânta mereu înainte… înainte… (*Continuă să tragă de funie*). Ca un adevărat erou… Striga mereu… din toate puterile… Și alerga… Și alerga… […].
Soția: Și? A rămas la pământ?

Mesagerul: Da. Da… (*Reprimându-și cu greu un pufnet*) Da…
Soția: Și ai lui?
Mesagerul: Și ai lui l-au călcat în picioare.[…]
Soția: Și dup-aia l-ați ridicat?
Mesagerul: Nu l-am mai putut ridica, doamnă. Dar am adus bocancii" (pp. 376-377).

Derizoriul, absurdul, grotescul morții sunt accentuate prin tehnica așteptării frustrate (Soția) și a supralicitării (Mesagerul). Vișniec demitizează astfel imaginea morții eroice pe câmpul de luptă, subliniind că întâlnirea omului cu moartea nu are, în contextul lipsei de sens a războiului, decât un caracter aleatoriu, sacrificiul fiind gratuit. Piesa "rămâne până la capăt o viziune în triptic a stării de beligeranță și a stupidității militariste. Moartea nu poate fi eroică, ci doar grotescă și insultătoare"[79], observa Mircea Ghițulescu.

Cronologia, atât de minuțios punctată de intervențiile Mesagerului, este anulată, deoarece gesturile și acțiunile personajelor sunt decalate. Un exemplu frapant este cel din tabloul al doilea, în care dialogul Tată-Fiică pare a avea loc după pacea de la Trapezunt, când Tatăl se află mutilat într-un scaun cu rotile:

„Fiica: Hai să te trec în pat. Hai, că-i mai bine și pentru cărucior. Se mai întind arcurile.
[…]
Tatăl: Dar de la Trapezunt știi cum am scăpat, nu? Știi? De unde să știi… Nu știi…
Fiica: Știu.
Tatăl: Nu! Nu! Nu! Întreabă!
Fiica: Cum?
Tatăl: Înot, hi-hi!
Fiica: Înot, hi-hi…" (pp. 360-361)

Ieșind din scenă, Tatăl lasă loc Mesagerului al cărui rol este de a-i anunța Fiicei că Tatăl a scăpat, dar că "Din păcate, pe drum i s-a

[79] Mircea Ghițulescu, *Interferențe româno-franceze: Matei Vișniec*, „Drama", nr.1/2006.

întâmplat o mare nenorocire" care a condus la "nebunia blândă şi calmă" a acestuia:

„Fiica: Ştiu. În fiecare seară tatăl meu îmi povesteşte despre bătălia de la Trapezunt. Aţi fost cumva la Trapezunt?

Mesagerul: Să nu mai vorbim de Trapezunt. Chiar de acolo vin, domnişoară.

[…]

Fiica: Şi tatăl meu? Ce ştiţi despre tatăl meu?

Mesagerul: Tatăl dumneavoastră a scăpat." (pp. 363-364)

Jocul cu timpurile verbale şi inversarea momentelor acţiunii, aducerea în prezent a unui fapt anterior care modifică realitatea prezentului sunt menite să determine personajele şi, în acelaşi timp, spectatorii, să ia cunoştinţă de absurditatea războiului. Aceasta este denunţată, iar funcţia Mesagerului este de a puncta semnificaţia întâmplărilor care se derulează prinzând personajele în desfăşurarea lor haotică:

„Mesagerul: Ştiţi, drumul, cu cât e mai lung, cu atât sporeşte singurătatea… Iar drumul de întoarcere, domnişoară, e întotdeauna al dracului de lung… vedeţi, pentru tatăl dumneavoastră, războiul a fost un fleac… Singurătatea însă, la întoarcere, l-a dat gata… şi plus de asta l-a urmărit şi calul…" (pp. 364-365)

Un rol important în crearea autonomiei fiecărei scene revine *anulării cronologiei prin suspendarea timpului istoric şi constituirea unui timp al duratei subiective care suspendă acţiunea scenică.* Într-o piesă precum *Recviem*[80], în care „morţii patriei" îşi dispută locul pe care urmează să-l deţină în cadrul defilării de după încetarea războiului, nu există nicio acţiune propriu-zisă, substanţa piesei constituindu-se dintr-o succesiune de flash-back-uri. Prin acestea, în faţa spectatorilor defilează personaje groteşti: morţii patriei, dovadă a mutilării războiului. Ceremonialul militar al trecerii în revistă a

[80] Matei Vişniec, volumul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal şi alte piese*, Editura Aula, Braşov, 2001.

trupelor „ia chiar forma unui poem funerar"[81] în care tonalitatea lirică este subiacentă discursului împărţial şi ajunge în final să anuleze, prin derizoriul dureros al adevărului uman revelat, dimensiunea grotească a prezentării:

„Morţii – Noi suntem gazaţii, să trăiţi!

Noi suntem cei fără de mame, să trăiţi!

Noi suntem ciuruiţii de gloanţe, să trăiţi!

Noi suntem călcaţii în picioare, să trăiţi!

Noi suntem făcuţii harcea-parcea, jumătate carne jumătate şrapnel, să trăiţi!

Noi suntem scoşii de ochi, ce lustruite sunt orbitele noastre, he, he, să trăiţi!

Noi suntem împuşcaţii drept în inimă, să trăiţi!

Noi suntem înecaţii, să trăiţi! Binecuvântate fie apele Patriei.

Noi suntem căzuţii din înalturi, avioane, paraşute, ferestre, acoperişuri, turnuri de pază, să trăiţi!

Noi am murit prin îngropare de viu, să trăiţi! Binecuvântat fie pământul Patriei!

Noi suntem executaţii, să trăiţi!

Noi suntem morţii de frică, da' nu mai mirosim, să trăiţi!

Noi suntem mâncaţii de şobolani, trăiască şobolanii Patriei, să trăiţi!

Noi am murit de beţi ce eram, să trăiţi, ăsta-i adevărul!

Noi suntem…" (p. 62)

Personajele îşi clamează existenţa în ciuda condiţiei lor de spectre. Dramaturgul sugerează prin maniera de autoprezentare a personajelor continuitatea vieţuirii în absurd, închiderea definitivă în datul nonexistenţei. Enunţurile sunt construite simetric. Reluarea pronumelui personal "noi" are funcţia de a individualiza fiecare categorie prin raportare la ceilalţi, sugerând totodată o colectivitate indistinctă, un plural care prin repetiţie oferă imaginea unei acumulări numerice imposibil de determinat. Fiecare categorie este numită

[81] Mircea Iorgulescu, *Vedeniile lui Matei Vişniec*, „Revista 22", anul XIII (630), nr. 14 (2-8 aprilie 2002).

printr-un substantiv provenit din verbe la participiu, ceea ce induce sugestia unei acțiuni mutilante care a determinat procesul morții: „gazații", "ciuruiții de gloanțe", „călcații în picioare" etc. Nimic eroic în această succesiune de cauze ale morții. Enumerarea accentuează grotescul situațiilor, iar reluarea în poziție finală a formulei-clișeu „să trăiți!" amplifică mecanica în care sunt închise personajele. O ironie amară se desprinde din ultimul enunț, lăsat neterminat. Acesta afirmă existența unor personaje care nu mai au dreptul la ființare: „Noi suntem…". Propoziția tensionează raportul dintre existență și non-existență, relativizând totodată valoarea vieții în contextul monstruozității războiului. Punctele de suspensie sugerează și că oroarea este nelimitată, că trecerea în revistă a cauzelor morții ar putea continua. Imaginile se succed cu repeziciune, ca într-un documentar cinematografic, iar cuvântul conferă existență realului. Tonul este doar aparent neutru. Precizia detaliilor coexistă cu o subtilă ironie care punctează unele enunțuri: „Binecuvântate fie apele Patriei!", „Binecuvântat fie pământul Patriei!", „Trăiască șobolanii Patriei". Alteori, o resemnare amară se degajă („Ce lustruite sunt orbitele noastre, he, he!") sau nevoia de a depăși oroarea prin cuvânt („ăsta-i adevărul"). Cinismul unor afirmații amplifică funcția cathartică a acestei ample descrieri a categoriilor generice de morți, configurând un univers absurd din care nu a dispărut însă tot ceea ce este uman.

Sensul profund al piesei se găsește în această prezentare succintă a ipostazelor morții, scenele următoare amplificând imaginea inițială. Tehnica fragmentării în secvențe lipsite de unitate, perfect autonome se înscrie în aceeași direcție a teatrului modular. Realitatea revelată de morții patriei nu are în sine nimic eroic, de unde pulverizarea acțiunii într-o suită de percepții subiective ale realității. Multiplicarea scenelor mutilării ființei este semn că tragedia modernă e inepuizabilă și că înscrie în conștiința spectatorilor reprezentări ale monstruosului. Deși succesiunea este alertă, mișcarea panoramică a morții este de o lentoare maximă, amplificată de insistența pe detalii și de încremenirea personajelor în atitudini definitorii. Un exemplu în acest sens este reprezentat de secvențele în care se produce reluarea ușor modificată a dialogului din timpul jocului de cărți dintre Stalin,

Lenin și Troțki. Prin revenirea la acest moment se amplifică sugestia unor personaje-marionetă, schizofrenice, simboluri ale unei istorii alienate. Ele disecă, pândesc, caută și exprimă cele mai neașteptate forme ale ororii, dialogul lor fiind o încercare de identificare a responsabilității istorice a ființei.

Dacă în *Femeia ca un câmp de luptă...* raportul cu realitatea era aproape unul de tip jurnalistic, căci ficțiunea concura realul creând o imagine augmentată a acestuia și nu o altă lume, aici accentul cade pe motivațiile individuale ale acceptării monstruosului. Se produce o sondare a conștiinței personajelor, evidențiindu-se nimicnicia, lașitatea, falsele motivații, măruntele resentimente etc.):

„Plutonierul însărcinat cu disciplina: […] Permiteți-mi să raportez, domnule General, să trăiți. Eu, cât am dat lecții de disciplină, nu le-am dat cu ură. Eu am crezut, de la început, în lecțiile de disciplină. Eu n-am dat lecții de disciplină cu ură, eu am aplicat regulile de disciplină care mi s-au dat. Eu n-am dat cu ură. […] Eu am dat sincer, la început, iar după aceea m-am prefăcut că sunt sincer, dar devenind mai disciplinat decât înainte, am fost bănuit că nu mai dau lecții cu sinceritate și am fost scos. Dar eu n-am dat niciodată cu ură. Soldat Ghețău, vino aici, mă. Spune, soldat Ghețău, am dat eu vreodată cu ură?

Soldat Ghețău: Nu, dom' plutonier. Să trăiți!" (p. 78)

Statutul de spectre conferă personajelor posibilitatea de a se recunoaște în fața celorlalți așa cum sunt, fără ca precizia disecării motivațiilor psihologice să anuleze sentimentele profund umane, deși în spatele lor există o anumită ironie. Unii trăiesc revolta („Asta e bătaie de joc. Totuși suntem morții Patriei. Nu putem să ne întoarcem nenumărați"), mândria („Noi, domnule General, am murit ca fulgerați, cu câte un glonte în inimă. Uitați-vă ce frumoși suntem. Bombați, mă, pieptul la domnul General"), nedumerirea („Pentru ce nu plecăm și noi acum, cu toată lumea? Că doar suntem și noi morți ca toată lumea"), spaima, nevoia de a se disculpa („Zi, soldat, de câte ori te-ai prefăcut că ești mort? // O singură dată. O singură dată, jur, domnule

General! O singură dată, jur cu mâna pe inimă, o singură dată pentru că am văzut pe alții") etc.

Nu se poate vorbi de liniaritate în construcția piesei deoarece nu există o acțiune care să evolueze. Colajul de imagini mărturisește despre imposibilitatea de a evada din mecanismul ororii. Circularitatea se realizează inclusiv prin reluarea contrapunctică, de trei ori, a bucății muzicale inițiale. Hora pe care o dezlănțuie personajele este chiar hora destinului lor grotesc, dar și o horă simbolică din perspectiva arhitecturii textului. Ea deschide și închide piesa, sugerând un univers din care evadarea este imposibilă (cel al morții), dar și o dimensiune arhetipală, de bocet al umanității care își plânge destinul:

„MORTUL 1: Frunză verde de trifoi…
(*Paşi de dans cu bătaie*)
Moartea s-a scârbit de noi…
(*Alți paşi de dans cu bătaie*)
MORTUL 2: Din grădina morții noastre…
(*Paşi de dans cu bătaie*)
V-am adus trei flori albastre…
(*Alți paşi de dans cu bătaie*)
[…]
TOȚI MORȚII (*în şoaptă*): Vă vom spune cum a fost… (*Hora încetineşte, se sparge, şirul de morți iese. Mai şoptit*) Vă vom spune cum a fost… (*Şi mai şoptit*). Vă vom spune cum a fost." (pp. 61-62)

Anularea individualului, care conferă deschidere textului către o problematică ce vizează condiția umană în general, este amplificată prin apelul la motivele și linia melodică folclorică. Finalul înseamnă revenire la punctul de plecare, confesiunea devine necesară în ordinea existenței personajelor. Piesa se încheie simetric, prin cuvintele care au generat-o, astfel încât se anulează momentele evocate și se indică posibilitatea reluării, retrăirii lor, adică scoaterea din timp prin continua revenire la momentul inițial. Forma de viitor „vă vom spune" reprezintă o accentuare a rolului conferit de personaje propriilor mărturisiri, o punere în cuvânt a realității („cum a fost"), dar

și un avertisment asupra acesteia. Fără început și fără sfârșit în ordinea relatării unei „istorii", fără evoluție către un punct de maximă concentrare, piesa se constituie exclusiv dintr-o succesiune de imagini despre oroare și moarte.

Strategiile epice de reflexivizare a sensului reprezentării presupun colajul și distanțarea prin anularea liniarității scenice, dar și apelul la bucățile muzicale. Nu avem în vedere linia melodică utilizată pentru relativizarea timpului și spațiului, prin care se sugerează intrarea personajului într-un timp al amintirii, cum se întâmplă, de exemplu în *Omul cu o singură aripă*, unde există precizări de tipul: „Întuneric. Muzică din anii '40" sau: „Lumina creşte. LUPTĂTORUL DIN REZISTENȚĂ a dispărut. Se aude „Lili Marlene" în germană"). Nu ne interesează nici construirea prin intermediul muzicii a unui univers care exprimă, subliniind, obsesiile personajelor, care le determină să acționeze conform adevăratei lor naturi. Acestea sunt strategii dramatice comune. Ne vom ocupa doar de bucățile de tipul song-ului brechtian, singurele în măsură să asigure distanțarea.

În piese precum: *Groapa din tavan*, *Uşa, Dar cu violoncelul ce facem?*, *Buzunarul cu pâine* fundalul sonor subliniază fie exasperarea care ține de absurdul existențial, un mecanism infernal care angrenează indivizii în acte lipsite de sens (în primele două), fie isterizarea lumii captive în imposibilitatea de a acționa (ultimele).

Paraschiv și Macabeus, cele două personaje care sunt pe punctul de a reitera destinul lui Cain și Abel, trăiesc exasperarea existențială într-o continuă aşteptare beckettiană. Alături de ei există în *Groapa din tavan,* un personaj la fel de prezent, deşi lipsit de corporalitate, partitura muzicală care simbolizează existența însăși și despre care dramaturgul precizează că este personajul principal al piesei:

„Această bucată muzicală este personajul principal al piesei. Ea va trebui astfel aleasă încât să producă frică și iluminare, crispare și speranță, înghițituri în sec și cutremurarea pielii." (p. 188)

Bucata muzicală se va metamorfoza pe parcurs în „tunete, zgomote", „tropăituri și răcnete", „explozii", ajungând a întruchipa

chiar „urletele apocalipsei", constituind fundalul sonor al căutării de sine a celor două personaje:

„Macabeus: Mă întrebam… dacă nu cumva suntem unul…
Paraschiv: Eşti tu în stare să te gândeşti la aşa ceva?
Macabeus: Da. Mă gândeam dacă nu cumva nu sunt decât eu.
Paraschiv: Numai tu? Şi eu? Eu ce fac?
Macabeus: Tu eşti în plus.
Paraschiv (*Ezitând*): Oare e posibil?
Macabeus: Sau poate că nu eşti deloc. Poate că numai te visez în timpul zilei.
Paraschiv: Poate ne visăm unul pe altul." (pp. 191-192)

Căutarea se dovedeşte ratată prin moartea absurdă a celor două personaje. Singura care supravieţuieşte, dobândind o autonomie demonică, instaurând dominaţia absolută a morţii este melodia care devine întruchiparea destinului grotesc al umanităţii:

„ÎN ACEST MOMENT REIZBUCNEŞTE SUNETUL TROMPETEI[82]; brusc, venind din lucruri, din întuneric, din lumânarea de pe masă, din cadavrele celor trei, reizbucneşte melodia, puternică, tremurătoare, triumfătoare, intrând în toţi porii şi jupuind toate celulele nervoase; SOLDATUL BINE ECHIPAT se sperie, se sperie cumplit de tot, face o mişcare de întoarcere […] se zvârcoleşte de câteva ori, apoi se linişteşte, strivit de melodia care ia în posesie universul; ultima imagine: SOLDATUL BINE ECHIPAT agăţat de mânerul chepengului; cele trei cadavre în sânge; melodia, tot mai puternică, triumfând peste specia umană" (p. 263).

Sugestia unui mecanism demonic care pune stăpânire pe întregul univers se regăseşte în *Uşa*, „piesă într-un act" în care fiinţa se confruntă cu un sistem care o anihilează brutal, la care aparent subscrie, dar care se dovedeşte impersonal, o maşinărie imposibil de oprit, luând tot atâtea forme câte îi conferă spaimele, incertitudinile, dorinţele ascunse ale personajelor. Atmosfera de coşmar se manifestă prin „hohote de plâns", „urlete, bufnituri, scrâşnet insuportabil de

[82] Sublinierea autorului.

instrumente mecanice", „ţipete, vacarmul unei maşinării diabolice puse în funcţiune", „gâfâit uman, icnete", „lătrături" etc. Se configurează „un adevărat infern" din care fiinţa nu poate evada: „Nu avem unde pleca, domnule. N-are niciun rost să plecăm" (p. 102) sau: „Nu e bine să pleci din sala de aşteptare. Nimeni nu suportă să plece" (p. 101). Gradarea interogaţiilor retorice: „La ce bun? Într-adevăr… la ce bun?" (p. 100) subliniază treptata anihilare a voinţei de a fi a personajelor. Teroarea insinuată treptat anulează orice reflex de a se opune maşinăriei, le transformă în fantoşe care aşteaptă cutremurate de spaimă să le vină rândul să intre în caruselul întâlnirii cu propria moarte.

Despre fundalul sonor mizând pe epuizarea psihică a personajelor, Mircea Ghiţulescu observa că „spectacolul sonor pare a fi mult mai important şi mai semnificativ decât chiar textul rostit dincoace de uşă"[83]. Aceste stridenţe reprezintă un contrapunct al universului lipsit de speranţă şi plin de laşitate în care se mişcă atât personajele din *Groapa din tavan*, cât şi cele din *Uşa* sau din *Buzunarul cu pâine*. Incapacitatea lor de a acţiona este determinată de experienţa opresiunii, deopotrivă fizică şi mentală, căreia nu i se pot opune. În acest caz, muzica transformată în urlet întruchipează sau acompaniază instrumentele de tortură prin care se concretizează întâlnirea omului cu destinul. Indiferent dacă este vorba de istorie în sens generic sau de istoria personală, laşitatea şi absurdul guvernează existenţa.

O piesă precum *Buzunarul cu pâine* poate fi înţeleasă ca „o istorie despre opresiune şi putere"[84], dar ea se vrea în primul rând o exprimare a laşităţilor fiinţei, oglindite în sine şi în celălalt. O spaimă ancestrală anulează voinţa de a acţiona, iar personajele agonizează în bune intenţii şi în revolta faţă de situaţia cu care se confruntă (urletele unui câine captiv într-o fântână), fără a fi capabile să acţioneze:

„BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Să facem ceva!

[83] Mircea Ghiţulescu, *Viziuni şi halucinaţii*, prefaţă la volumul *Omul cu o singură aripă*, Editura Paralela 45, 2005.
[84] J. Ph. M. , „*Le Progres*", joi, 20 ianuarie 1994.

BĂRBATUL CU BASTON: Ce să facem?
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Să facem ceva să-l scoatem.
BĂRBATUL CU BASTON: Uşor de zis.
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Trebuie să-l scoatem.
BĂRBATUL CU BASTON: Cum dracu' să-l scoatem?
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Nu ştiu.
BĂRBATUL CU BASTON: Păi vezi?
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Eu cred că nu-i aşa de greu să-l scoatem.
BĂRBATUL CU BASTON: M-am gândit şi eu să-l scoatem. Dar nu-i aşa uşor să-l scoatem." (p. 15)

Cuvântul înlocuieşte definitiv gestul, e manifestarea prin care se exprimă indirect laşitatea personajelor:

„BĂRBATUL CU BASTON: Ţi se pare că latră dezolant? Crezi că ăsta a fost un lătrat dezolant?
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Eu aşa cred. Cred că a fost dezolant.
BĂRBATUL CU BASTON: Uite că eu nu cred că a fost dezolant.
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: A fost. A fost sută la sută dezolant.
BĂRBATUL CU BASTON: Uite că eu nu cred că a fost dezolant. Eu cred că a fost un lătrat obişnuit. Un lătrat ca toate lătraturile" (p. 18).

„Autorul ne vorbeşte sarcastic despre refuzul acţiunii, despre laşitate, despre cum te poţi ascunde în spatele teoriilor absurde pentru a-ţi făuri o conştiinţă şi a-ţi aroga dreptul de a nu face nimic"[85], observa Irene Badowska Guillon, analizând reprezentaţia pusă în scenă la Paris. Titlul în limba franceză sub care s-a jucat o bucată din această piesă, *C'est la faute à personne (Nu-i vina nimănui)* accentuează mai pregnant decât cel din limba română ideea de rătăcire, de greşeală neasumată a fiinţei umane. Remarca fatalistă devine purtătoarea „unei priviri fără concesii peste iluziile noastre colective"[86], iar rugăciunea din final dobândeşte nu doar o funcţie expiatoare, ci şi una ironică:

„VOCILE: Tatăl nostru care eşti în ceruri…
Sfinţească-se numele tău
Şi iartă greşelile noastre
BĂRBATUL CU BASTON *se asociază* VOCILOR:
Precum şi noi iertăm greşiţilor noştri. Şi pâinea noastră cea de toate zilele
VOCEA BĂRBATULUI CU PĂLĂRIE *se asociază* VOCILOR:
Dă-ne-o nouă astăzi…
Şi pâinea noastră cea de toate zilele…
Şi pâinea noastră cea de toate zilele…" (p. 46).

Rugăciunea vine să liniştească propria conştiinţă. Invocarea pâinii se asociază cu asumarea gestului cel mai facil la care au recurs cei doi, hrănirea câinelui. În acest context, urletul agonic al câinelui nu poate oare reprezenta acel ceva profund din fiinţa noastră care se zbate să iasă la suprafaţă şi este anihilat de multitudinea de pretexte conformiste?

În *Văzătorule, nu fi melc*, partitura muzicală asigură un fundal sonor insinuând constituirea unui univers al terorii, manipulării şi crimei. Existenţa a două bucăţi muzicale de influenţă brechtiană nu mai are nimic de a face cu tehnicile dramatice de amplificare a atmosferei. Ele devin o modalitate epică prin care conştiinţa spectatorului este supusă unor adevărate şocuri:

„TOŢI: *Nevăzătorule, vinde-ţi ochiul*
pentru lumina imaginară,
văzutul nu duce în spate nevăzutul,

oricine te poate vedea din interior,
sub pleoapa ta nu-i nicio gheară,
nicio gaură neagră, niciun meteor.

[85] Irene Badowska Guillon, „*France culture*", ianuarie, 1994.

[86] G.C. , „*La revue du spectacle*", aprilie, 1993.

Nevăzătorule, fii un melc,
rostogolește-ți ochiul cu limba
lumina latră de sub pleoapa ta.

Genele sunt tot ce ai mai de preț
fii trist, nevăzătorule, înțeleptule,
ochiul pe care-l ai e al lumii întregi,

aruncă-te visând, arzând
în gaura neagră de sub pleoapă,
ieși din inima ta, ieși odată…

Nevăzătorule, dă-ți ochiul
în schimbul inimii,
dă-ți ochiul, da,
în schimbul inimii,
dă-ți-l…" (p. 85).

și:

„Văzătorule, nu-ți vinde ochiul
pentru lumina imaginară,
văzutul duce în spate nevăzutul,

nimeni nu te vede din interior,
sub pleoapa ta se află o gheară,
o gaură neagră, un meteor.

Văzătorule, nu fi un melc!
nu-ți rostogoli ochiul cu limba
lumina miaună de sub pleoapa ta.
Genele nu-ți mai folosesc la nimic
nu fi trist, văzătorule prost,
ochiul pe care-l ai nu-i al tău,

nu te arunca visând, arzând
în gaura neagră de sub pleoapă,
nu ieși din inima ta
niciodată…

Văzătorule, nu-ți da ochiul
în schimbul inimii,
nu-ți da ochiul, nu,
în schimbul inimii
niciodată…" (p. 121).

Aceste fragmente muzicale amplifică sensul grav al textului, dau o replică la modul critic acțiunii, deoarece sintetizează cele două modalități de a fi în lume a personajelor, în orbire sau în luciditate. Totodată, ritmicitatea lor provoacă, în răspăr cu problematica gravă a reprezentației și a versurilor, o stare de tensiune. Precizarea dramaturgului: „aceste versuri «fără cap și fără coadă» pot fi eventual cântată, dacă regizorul consideră astfel, în stilul «negro spirituals»" (p. 121) conține nu doar o notă ironică față de canoanele tradiționale ale receptării, ci avertizează regizorul asupra necesității sublinierii discrepanței dintre linia melodică ritmată în jazz și sensul grav al cuvintelor. Versurile pun în abis dialectica piesei: orbire reală/orbire simulată, adevăr interior/iluzie, văzutul și nevăzutul din afară și din noi, adevăr/minciună.

Bertold Brecht redescoperea funcția didactică primordială a muzicii, existentă și în tragediile grecești, aceea de a comenta acțiunea scenică, punctând semnificația ei. Acesta ni se pare a fi rolul pe care îl acordă și Vișniec bucăților muzicale în *Văzătorule, nu fi melc*. Piesa reprezintă o meditație gravă asupra libertății individului într-un univers al „orbirii", adică al subumanului. Semnificativ este strigătul Omului revoltat pe care îl va relua întregul grup al orbilor, constrângându-l inclusiv pe cel din afară, Emil devenit Băiatul care servește, să îl repete:

„OMUL REVOLTAT: Cu toții! Cu toții! Trăiască copiii șobolanului pentru că șobolanul a învins!

[…]

OMUL REVOLTAT: Toată lumea! Toți! Acum! Trăiască copiii șobolanului!

OMUL JOVIAL: Trăiască copiii șobolanului! Da' ce vrea să spună asta?

OMUL REVOLTAT: Emil! Emil! Hai! Şi tu! Spune!
BĂIATUL CARE SERVEŞTE: Trăiască…
OMUL REVOLTAT: Foarte bine! Trăiască copiii şobolanului!" (pp. 114-115).

În această lume, teroarea se insinuează treptat, totul poate fi manipulat şi ideologia scuză orice crimă. Orice este permis în numele grupului dominant şi al idealurilor utopice ale acestuia. Alegoria vizează explicit regimurile de tip comunist, dar poate fi interpretată ca un semnal de alarmă faţă de orice formă de utopie colectivă care în numele unui fals ideal, printr-un sistem de propagandă bine pus la punct, ajunge să anuleze libertatea individuală şi îşi fundamentează existenţa pe teroare, minciună şi crimă.

Cea dintâi partitură muzicală reprezintă „imnul Asociaţiei Orbilor Independenţi" şi interpretarea ei consfinţeşte realegerea (care se va dovedi trucată) Preşedintelui asociaţiei. Ea se constituie într-o amplă pledoarie pentru „nevăzut" şi este structurată pe metafore ale orbirii, inducându-se ideea renunţării de bunăvoie la capacitatea de a vedea, de a înţelege şi de a judeca lumea conform propriei conştiinţe: „Nevăzătorule, vinde-ţi ochiul // pentru lumina imaginară". Semantica imperativului „vinde-ţi" se apropie în context de cea a verbului „a trăda", adică a renunţa la ceea ce ştii, cunoşti pentru „lumina imaginară" a utopiei, a ideologiei, a oricărei forme de „nevăzut". Fiecare strofă se constituie în jurul unor verbe la modul imperativ („vinde", „fii melc", „rostogoleşte-te", „fii trist", „aruncă-te", „ieşi", „dă") care nu lasă loc niciunei interpretări în ceea ce priveşte valoarea de obligativitate a actelor solicitate: renunţarea la orice individualitate „în schimbul inimii" (marcată prin repetiţii: ieşi/ieşi odată, dă-ţi ochiul/dă-ţi ochiul/dă/dă-ţi-l). Pentru fiecare din aceste enunţuri, solicitarea este explicată: „sub pleoapa ta nu-i nicio gheară // nicio gaură neagră // niciun meteor". Metaforele subliniază o ordine a negativului şi absenţei: nici interogaţii, nici acces la o altă dimensiune, nici vis. Substantivul în vocativ, reluat la intervale constante, „nevăzătorule" şi verbele la imperativ fac din spectatori nu martori ai acestei adresări, ci persoanele direct vizate de mesajul orbilor. Versul: „Nevăzătorule, fii un melc" (cu întreaga simbolistică a melcului ce ţine de psihismul

obscur, de psihicul inferior) se află în tensiune atât cu titlul, cât şi cu sensul celei de-a doua bucăţi muzicale, care închide piesa şi conţine un avertisment, construit în sens invers, pentru toţi cei care ar fi tentaţi „să-şi vândă ochiul":

„Văzătorule, nu-ţi vinde ochiul
văzătorule, nu fi un melc!
nu te arunca visând, arzând
nu ieşi din inima ta".

Reluarea în negativ a imnului nu numai că anulează utopia acestuia, ci augmentează impresia de semnal lansat către spectator. El este cel care vede, a fost martor al mecanismului de strivire a personajului credul, prins într-un sistem unde oricine poate fi oricând victima celorlalţi, a cărui singură vină este că s-a aflat atunci acolo şi că nu a înţeles ceea ce se întâmplă decât atunci când propria viaţă nu-i mai aparţinea. Responsabilizat, spectatorul devine „văzătorul" conştient de opţiunile personale:

„Văzătorule, nu-ţi da ochiul
în schimbul inimii,
nu-ţi da ochiul, nu,
în schimbul inimii
niciodată…".

Ochi/inimă desemnează aici filtrarea prin conştiinţă în opoziţie cu trăirea aleatorie a destinului. Împotrivirea faţă de tentaţia de a rămâne la suprafaţa lucrurilor, în întuneric, este amplificată prin reluarea, în diferite poziţii a negaţiei „nu", dar şi prin adverbul negativ „niciodată".

Cântecul reprezintă un „întrerupător şi un corector al iluziei dramatice, restaurator al relaţiei raţionale dintre public şi scenă"[87]. Aceeaşi funcţie de distanţare o atribuie Matei Vişniec şi proverbelor. Este situaţia din piesa *Ţara lui Gufi* în care este prezentată aceeaşi

[87] Andrei Corbea, art.cit.

problematică din *Vizitatorule, nu fi melc!*, cu precizarea că tonul grav, lipsit de iluzii lasă locul unei atmosfere de bufonerie şi mascaradă, de feerie şi basm. Receptorul pătrunde într-o împărăţie a orbilor în care nu moartea, ci lumina va triumfa. Într-un univers al nonculorilor, al instinctualităţii şi al supunerii oarbe (excepţie face Iola, care va învăţa de la Robderouă să vadă, să aleagă, să înţeleagă), cuvântul nu este decât un mecanism sonor de anihilare a oricărei încercări de gândire personală. Apelul personajelor la Macabril, înţeleptul care s-a retras din lume, dar care este invocat în momente de criză, nu înseamnă că personajele sunt capabile să comunice cu el sau că sunt dispuse cu adevărat să-l asculte. Interogaţiilor celor disperaţi de intruziunea străinului care atentează la ordinea lumii lor, Macabril le răspunde invocând experienţa populară sintetizată de proverbe:

„BUBI: Spune-ne, înţeleptule, cine ne poate ajuta?

MACABRIL: Ceeee? Spune-mi cu cine te-aduni ca să-ţi spun cine eeeşti…

BUBI: Macabril, scoate-ne basma curată…

MACABRIL: A vorbit şi Ion că e şi el ooom…(Rezonanţă lugubră)

MARŢAFIŢA: Nu ne lăsa… De dragul fetei…

MACABRIL: Bateţi şaua ca să priceapă caluuuu'…

GUFI: Au năvălit ceasurile rele… Ni s-au oprit dumicaţii în gâtlej.

MACABRIL: Orice pasăre pe limba ei piereeee…

ŢONŢONEL: L-aţi chemat degeaba. N-are ce ne face.

MACABRIL: Prostu' nu e prost destul dacă nu e şi fuduuuul…

GUFI: Macabril, îmi crapă capu…

MACABRIL: Ce ţi-e scris în frunte ţi-e puuus…

ZENO: Şi mie… Îmi ies gogoşile pe gât…

MACABRIL: Păi? Cum e turcu' şi pistoluuuu'…

BUBI: S-au topit cercevelele, Macabril, a plesnit acoperişul…

MACABRIL: Ce-are-a face? C-o floare nu se face primă-varăăăăă…" (pp. 248-249).

Proverbele şi zicerile populare subliniază nebunia personajelor, accentuând detaşarea lui Macabril, stare transmisă inclusiv spectatorilor. Sunt vizibile două moduri de a numi realitatea: limbajul colocvial dobândeşte accente ludice sau groteşti, exprimând disperarea care răsună în vidul interior al personajelor, în timp ce structurile gnomice (punctate prin intonaţia ce sugerează sarcasm şi distanţare în acelaşi timp) au funcţia de a exprima totala discrepanţă dintre cele două lumi (cea a nevăzutului – „marea minciună uriaşă" şi cea a văzutului – în care „lumina le naşte pe toate"). „De vreme ce orbilor li se refuză «văzutul», privirea şi deci stabilirea unor relaţii normale cu celălalt, de vreme ce comunicarea prin cunoaşterea de celălalt devine imposibilă, spaţiul dintre personaje trebuie umplut, amăgit prin cuvânt"[88].

Indiferent dacă tehnicile epice de distanţare sunt presupuse de modul de configurare a sensului în text sau rămân doar la nivelul structurării lor, rolul lor este de a permite dramaturgului să-şi expună punctul de vedere în faţa spectatorilor, obligându-i să reflecteze asupra sensului existenţei şi asupra modului în care poate reprezentaţia teatrală să vorbească despre acesta şi altfel decât prin intermediul acţiunii şi al personajelor.

[88] Ana Maria Rusu, *op. cit*. p.184.

Capitolul II

STATUTUL PERSONAJULUI

1. A fi / a părea. A vrea să fii / a putea fi

În reprezentația teatrală, personajul este situat la granița dintre realitate și ficțiune, este o ipostază posibilă a „ființei de hârtie" închise în universul ficțiunii de către dramaturg și eliberate prin corpul actorului în lume. El se poate defini drept o imagine concretă, într-un timp și un spațiu date, a unei abstracțiuni care poate lua nenumărate alte chipuri în funcție de concepția și viziunea regizorului despre semnificația atribuită în universul reprezentat. Personajul va dobândi consistență și în funcție de personalitatea actorului întrupându-l pe scenă, de perioada în care a fost montată piesa, de machiaj, costume, lumină etc. Din această perspectivă, a subiectivizării, *personajul teatral este deschis devenirii*: „el poate deveni unul sau altul în funcție de concretizările punerilor sale succesive în scenă"[89], cu precizarea că pe timpul spectacolului, publicului i se oferă o imagine vie, anulându-se orice altă reprezentare posibilă a aceluiași personaj. Vizualizarea implică limitarea libertății imaginative, dar ea poate determina o întâlnire specială în ființa spectatorului cu imaginile anterioare despre personaj pe care le are prin lectură.

Ființă în lume, personajul teatral are o reprezentare textuală (concretizată în didascalii), punct de plecare pentru jocul regizorului și al actorului cu această identitate dată și o reprezentare metatextuală, ființă față în față cu sine și cu ființa lumii.

[89] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Éditions Gallimard, Paris, 1994, p. 8.

Teatrul modern a însemnat în primul rând îndepărtarea din reprezentație a impresiei de *mimesis*: personajul se situa „la distanță de realitate, dar mereu referindu-se la aceasta”[90], astfel încât statutul lui este regândit. Dacă „dramaturgia tradițională ne-a transmis […] mitul personajului care face concurență stării civile”[91], odată cu viziunea simbolistă despre imponderabilitatea sentimentelor umane și cu exasperarea personajului expresionist, odată cu pulverizarea unității ființei și discontinuitatea trăirii prezentă în dramaturgia lui Luigi Pirandello sau în proza lui James Joyce, Musil, Kafka, Virginia Woolf etc. se produce îndepărtarea definitivă de viziunea unitară și coerentă a personajului privit ca destin, caracter sau exponent al unei categorii prezente în dramaturgia anterioară. Se deschide drumul către personajul lipsit de coerență, contradictoriu, sumă de discontinuități din teatrul contemporan.

Condiția personajului pirandellian este sintetizată în replica Tatălui care explică Regizorului în *Șase personaje…*:

„Tatăl (*cu demnitate, dar fără îngâmfare*): Un personaj, domnule, poate oricând să întrebe pe un om: “cine ești?” *Pentru că un personaj are într-adevăr o viață a sa, hotărâtă în toate trăsăturile ei, prin care e totdeauna „cineva”.* Pe când un om – n-o spun pentru dumneavoastră în special – un om, în genere, poate să fie «nimeni»” (p. 89).

Replica pune în evidență dialectica lumii pirandelliene. Pe de o parte, se află viața ca permanent flux de trăiri, succesiune de măști în căutarea unei forme stabile, spațiu al iluziei despre sine și despre ceilalți. De cealaltă parte se situează arta definită ca singurul univers al coerenței posibile. Această opoziție între viață și reprezentarea vieții nu este însă, în cazul lui Pirandello, redusă la opoziția dintre universul vieţuirii și spațiul reprezentării scenice, deoarece, pentru personajele sale, a trăi înseamnă un permanent „joc al rolurilor”. A exista presupune pentru ele a ființa printr-o succesiune de măști pe care societatea și ceilalți i le impun, pentru care personajele înseși ajung să opteze și

[90] Idem, p. 11.
[91] Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 93.

în spatele cărora nu se mai ascunde nimic. Între *a fi cineva* și *a fi nimeni* hotarul este extrem de fragil.

Concepția despre raportul dintre artă și viață este sintetizată în noțiunea de „umorism”, definită de Pirandello în articolul cu același titlu. Umorismul reprezintă o viziune asupra realității, a întâmplărilor și personajelor care implică observarea contrariului și demascarea tuturor vanităților ascunse în sufletul omenesc, prin descompunerea sau dilatarea în conștiință a imaginilor lucrurilor, întâmplărilor și trăirilor personajelor. E o stare fundamental reflexivă, singura care conduce către înțelegerea succesiunii de evenimente aleatorii ale vieții. E sentimentul urmat de reflecția asupra sentimentului, „amestec intim de râs și de plâns, de comic și de tristețe”[92].

Umorismul implică o viziune asupra vieții care presupune contrastul dintre ideal și realitate, dintre viață (multitudinea imposibil de stăpânit a sentimentelor) și formă (cristalizarea lor într-o anumită structură rigidă).

Fiecare personaj pirandellian trăiește într-o lume proprie, detașat de ceilalți și totuși depinzând de ei. Toți se supun acelorași reguli, dar fiecare are propria viziune despre realitate, despre adevăr și minciună, onestitate și falsitate, bucurie și suferință. Realitatea se rupe într-o multitudine de fragmente, se dezintegrează și își pierde coerența. Fiecare percepe doar un fragment, singurul valid pentru el, ceea ce generează multitudinea de perspective posibile. Personajul își construiește lumea sa pornind de la realitatea pe care o percepe, dar, evenimentele venind peste el, înțelege din confruntarea cu ceilalți că a trăit într-o falsă realitate. Descoperă că ceea ce pentru el este drept, firesc, normal pentru ceilalți se dovedește fals, rizibil, grotesc. Iluzia și prăbușirea personajului sunt cu atât mai puternice cu cât acesta a crezut mai mult în realitatea pe care și-a construit-o (*Come prima, meglio di prima, Tutto per bene, Vestire gli ignudi* etc.).

Pentru Pirandello, viața reprezintă o suită de întâmplări în care intervin absurdul, lipsa de comunicare, aleatoriul și le defor-

[92] Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo procedutto da un saggio sul'arte come originalita e i problemi dell'arte*, Roma, 1928.

mează, făcându-le imposibil de controlat prin logică. Sentimentele nu sunt coerente, constante, univoce. De aceea, *personajul apare ca o sumă de euri care coexistă*. În funcție de situația exterioară cu care se confruntă, domină temporar unul sau altul dintre aceste euri. Pentru a păstra o minimă coerență, ființa este nevoită să adopte o mască, dar aceasta îi deformează treptat adevăratul mod de a fi. Încercând să se adapteze mereu la ceilalți, se pierde pe sine.

El intră în lume cu un dat coerent, închis de dramaturg într-o structură aparent stabilă. Există o minuțiozitate a înscrierii personajelor într-un statut social și psihologic care la intrarea în scenă le apropie de personajele veriste: „Angelo Baldovino: în jur de patruzeci de ani; grav; părul blond-roșcat, deloc îngrijit […] E ceea ce se cheamă o persoană neglijentă. Aerul, felul de-a vorbi, de-a zâmbi, denotă un om cu viață zbuciumată, care păstrează în sinea lui – ascunse bine – amintiri furtunoase și amare, de pe urma cărora a ajuns la o filozofie ciudată, plină de ironie și totodată, de îngăduință." (p. 281, *Il piacere dell'onestà*), „Ochi pătrunzători, strălucitori, iar pe buzele încă proaspete, un surâs juvenil. Rece, meditativ, lipsit totalmente de acele calități naturale care stârnesc simpatie și confidență, incapabil de a simula un minim de căldură, de sentiment, se osteneşte să pară cel puțin afabil, dar această afabilitate, care s-ar dori firească și nu este, în loc să liniștească, tulbură și uneori descumpănește pe interlocutor" (p. 344, *Vestire gli ignudi*), „È un signore di provincia, maturo, ancor valido; ricco; con un gran naso; timorato di Dio; taciturno di solito, d'aspetto cupo, ma pur timido e schivo negli occhi: costretto a parlare o appena stizzito, incespica un po' con la lingua"[93] (p. 269, *Ma non è una cosa seria*).

Personajele sunt închise de dramaturg în date psihologice ferm conturate și intră în lume cu un trecut care le determină modul de a fi și de a gândi. Prezentul nu reprezintă pentru ele decât un moment

[93] „E un provincial de vârstă mijlocie, încă în putere; bogat; cu un nas mare; Cu frică de Dumnezeu; taciturn, cu o figură închisă, dar timid și cu niște ochi ce nu te privesc deschis: obligat să vorbească sau aproape tăcut, împiedicându-se în cuvinte".

de criză între două modalități succesive de a fi; el anulează încercarea lor anterioară de a se construi în funcție de ceilalți, proiectându-le spre un alt destin. Personajele au cel mai adesea un nume care le individualizează ca persoane unice printre ceilalți sau reprezintă generic un prototip uman ori social (Tatăl, Mama, Fata Vitregă, Băiatul în *Șase personaje…*; Doctorul în *Henric al IV-lea;* Actrița de caracter, Actorul comic, Actrița principală în *Astă seară…* etc.). Detaliile fizice și psihologice, accesoriile, atitudinile le conferă un anumit dat existențial. Orice modificare în comportamentul sau în viziunea lor despre lume se reflectă în schimbări evidente pe parcursul reprezentației: vopsirea părului în cazul Ersiliei Drei sau al lui Henric, trecerea de la un nume la altul: Cia/Lucia în *Come tu mi vuoi*. Prin aceste manifestări, personajele oscilează între ceea ce sunt și ceea ce vor să pară pentru ceilalți.

Diferența dintre acest mod de a configura în lume existența ființei și acela care se definește în dramaturgia lui Matei Vișniec provine din transformările sociale și reflecțiile de natură psihologică și filosofică pe care secolul al XX-lea le-a presupus, precum și din experiențele teatrale care au valorificat aceste modificări de viziune asupra ființei. Prima constatare care se impune în ceea ce privește dramaturgia lui Matei Vișniec este vagul psihologic și social în care se mișcă personajele sale. Lipsa de individualizare este primul semn care vorbește despre absența coerenței lor interioare. Excepțiile se întâlnesc în cazul unor personaje care, deși stau sub semnul eșecului, încearcă să se salveze. Dorința lor de a evada din universul concentraționar este uneori posibilă (Iola și Bobderouă în *Țara lui Guță*, Liviu, prin moarte, în *Negustorul de timp* sau Ioana din *Ioana și focul*, Filippo, Nicollo, Peppino în *Angajare de clovn*), alteori sortită eșecului (Ioana, în *Călătorul prin ploaie*), dar aceste personaje au o mare capacitate de a visa, o anumită bunătate care le salvează parțial. Nostalgia după o altă ordine existențială sau suferința (Dorra, Kate în *Femeia ca un câmp de luptă*...) le conferă un statut aparte în universul de „spectre umane" al dramaturgului. Altele (Cioran, în *Mansardă la Paris*…, Meyerhold în *Richard al III-lea*..., Stalin în *Istoria comunismului*… sau în *Recviem*, Samuel Beckett în *Ultimul Godot*, Cehov în *Mașinăria Cehov* etc.)

devin simboluri prin intermediul cărora Vişniec reflectează asupra sensului istoriei sau asupra condiţiei artei şi a creatorului.

Celelalte personaje ale dramaturgului român au un statut incert, sunt modelabile în funcţie de obiectul care ajunge să le reprezinte. Ele nu mai intră în lume cu un dat psihologic cert, ci prin sublinierea de către Vişniec a lipsei acestei determinări. Astfel, personajele nu se mai individualizează prin trăsături umane, căci acum se ascund în spatele unui obiect: Bărbatul cu baston, Bărbatul cu pălărie (*Buzunarul cu pâine*), Bărbatul cu violoncelul, Bărbatul cu ziarul, Bărbatul cu baston, Doamna cu voal (*Şi cu violoncelul ce facem?*), Fetişcana cu găleata cu lături, Bărbatul cu tomberonul, Omul cu sacaua, Fetişcana cu rufele murdare (*Bine, mamă…*), Femeia cu paiete, Omul cu pipa, Omul cu sticla de şampanie, Femeia cu eşarfă roşie, Omul cu chelie (*Omul cu o singură aripă*), Bătrânul cu barbişon, Bătrâna doamnă cu voal, Bătrânul cu lavaliera (*Văzătorule…*) etc. Accesoriul sau detaliul fizic devine esenţial pentru configurarea modului de a fiinţa al acestor personaj, pentru că sub ele nu se ascunde nimic în plan psihologic.

Dacă la scriitorii de avangardă sau la dramaturgii teatrului absurdului se întâlneau „hibrizi bizari ai omului cu maşina”[94], personaje eteroclite, om şi animal sau obiect în acelaşi timp, în cazul lui Matei Vişniec această reducere a fiinţei la un lucru nesemnificativ este singura modalitate prin care personajele păstrează iluzia că trăiesc. Omul aservit obiectului, redus la acesta nu este individualizat, ci subordonat lui (Doamna cu voal devine, de exemplu, Doamna cu violoncelul în *Şi cu violoncelul ce facem?*). Alteori, fiinţa este redusă la statutul social. Prin el se încadrează într-o serie asemănătoare de indivizi, depersonalizându-se în acelaşi timp: Regele, Bufonul (*Le roi, le rat et le fou du roi, Ioana şi focul*), Autorul, Regizorul (*La vieille dame..., Bine, mamă…*), Gardianul, Călăul, Colonelul, Guvernatorul (*Artur osânditul*), Un poliţist, Majordomul, Un maşinist, Maestrul de

[94] Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, ediţia a II-a, Editura Teora, Bucureşti, 2000, p. 476.

ceremonii (*Bine, mamă...*), Depanatorul, Dresorul, Omul care spală creiere, Iluzionistul, Alergătorul (*Teatrul descompus...*).

Un statut aparte între aceste personaje revine celor a căror funcţie este dublă: actanţi şi comentatori în acelaşi timp ai acţiunilor celorlalte personaje, revelatori ai sensului profund al destinului uman (Bufonul) sau purtători de cuvânt ai concepţiei dramaturgului despre artă (Autorul, Regizorul). Bufonul sau măscăriciul apărea cu precădere în comediile teatrului elizabethan. „El este cealaltă faţă a realităţii, cea pe care situaţia dobândită o pune în umbră, dând-o în acelaşi timp la iveală. Una dintre caracteristicile bufonului este cea de a exprima pe un ton grav lucruri anodine şi pe un ton glumeţ lucrurile cele mai grave. El este întruchiparea conştiinţei ironice”[95]. Actele bufonului au deopotrivă gratuitatea celor pe care le face Nebunul şi gravitatea celor ale Înţeleptului. El rămâne un personaj ambivalent, a cărui funcţie este în primul rând aceea de a revela adevărul sub masca glumei celor incapabili de a-l (mai) vedea. La Vişniec, bufonul îşi păstrează statutul dual; el apare ca măscărici lucid într-un univers stând sub semnul relativităţii, singurul mediu unde poate să discearnă adevărul, incapabil însă să acţioneze pentru instaurarea unei noi ordini (*Ioana şi focul*[96]). El trăieşte într-o lume pe dos, carnavalescă, în care măştile nebuniei şi ale lucidităţii se succed cu repeziciune. În *Ioana şi focul*, bufonul este trimis în lume pentru a-i confirma regelui reprezentările pe care supuşii le au despre sine. El devine purtătorul de cuvânt al celorlalţi, revelând nu un adevăr fundamental despre personaj, ci modul în care este perceput de către ceilalţi. Se poate vorbi inclusiv despre o întâlnire a personajului cu alteritatea, mediată de către bufon:

„BUFONUL: M-ai trimis să fac o listă cu toate formulele injurioase care circulă pe seama ta în regatul tău amputat de englezi şi

[95] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, vol. I*, Editura Artemis, Bucureşti, 2003

[96] Matei Vişniec, *Ioana şi focul* în revista *Viaţa românească*, Editura Uniunii scriitorilor, Redacţia Publicaţiilor pentru Străinătate, nr. 6-7/2007.

de burgunzi, precum și în țările vecine […] Cuvântul cel mai des folosit când se vorbește despre tine este…

REGELE: *Bastard*, știu…

BUFONUL: Bravo, e adevărat, acesta e cuvântul care revine cel mai des. Și chiar distinsa ta mamă, Isabeau de Bavaria, nu încetează să le spună tuturor că nu ești fiul legitim al tatălui tău…

REGELE: Bine, hai, treci mai departe… Ce apare pe locul doi?

BUFONUL: Pe locul doi…*fricos*…

REGELE: A, ia te uită. Credeam că *laș* e pe locul doi.

BUFONUL: Nu, *laș* e pe locul trei…

REGELE: Bine, citește mai departe…

BUFONUL: Cum spuneam… Mai ești tratat de *urâcios, apatic, deprimat, agitat, bănuitor, suspicios, instabil, temător, alunecos, ghinionist, invidios*...

REGELE: *Șters*?

BUFONUL: Da, și *șters*[97] figurează…" (pp. 73-74).

Imaginea celorlalți despre rege este doar parțial identică celei pe care el însuși o are despre sine. Deși Carol al VII-lea cunoaște opinia celorlalți, bufonului îi revine menirea de a o pune în cuvânt. Libertatea sa de a exprima punctele de vedere ale celorlalți este dată de statutul său de nebun. În același timp, într-o lume în care minciuna și adevărul coexistă, fiecare putând lua chipul celeilalte, bufonii își asumă rolul de a conduce din umbră destinele celor pe care îi slujesc, o inversare a raporturilor normale specifică universului carnavalesc:

„BUFONUL 1: Nobili bufoni și măscărici regali…Ne-am adunat aici, în cel mai mare secret, pentru un conciliu al bufoneriei de cel mai înalt rang, ca să încercăm să răspundem la o întrebare esențială… adică… de ce mama dracului regii noștri, regenții, prinții, delfinii și ducii noștri sunt atât de tâmpiți? […] Concluzia, dragii mei bufoni regali, este că lumea a înnebunit, că lumea a devenit o mascaradă… Iar singurii care mai pot face ceva suntem noi, măscăricii

[97] Sublinierea autorului.

regali, singurii care mai avem cât de cât influență asupra regilor noștri…

BUFONUL 2: S-o spunem pe aia dreaptă. Regii, ducii, papii și prinții noștri sunt nebuni de legat" (p. 79).

Normalitate și nebunie – imagini în oglindă ale unei lumi pe dos, aproape suprapuse. Pe rege și pe bufon îi unește același destin de „nebun", de ființă pentru ceilalți:

„BUFONUL: M-a iubit pentru că a văzut în mine un frate, de asta. Pentru că amândoi eram nebuni, fiecare în felul său, iar asta ne-a legat pe viață și pe moarte" (p. 112).

Vișniec adaugă însă o aură tragică destinului acestui personaj-revelator al adevărului, dar nu poate contribui la întruparea lui. El apare ca o ființă conștientă de propria cădere, supusă unui destin tragic:

„BUFONUL: Sunt un înger alungat din cer… Probabil că am făcut niște prostii… iar căderea mea pe pământ a fost dureroasă… abia am reușit să mă ridic…" (p. 117).

El rămâne un personaj scindat între bufonerie, gratuitate și dorința de a fi cu adevărat purtătorul în lume al binelui. În *Le roi, le rat et le fou du roi*, bufonul stă foarte aproape de imaginea omului înspăimântat, dedublare a temerilor regelui captiv și condamnat la moarte. Și aici „acțiunea" este redusă la minim; ea este plasată în timpul revoluției franceze – moment al maximei descătușări de energii, în care asumarea lucidă a gesturilor pare imposibilă și totul se transformă în „farsă, bufonerie și mascaradă", cum precizează subtitlul piesei. Cine este nebunul într-o lume nebună? este întrebarea centrală a textului.

„LE BUFON: Ils danse la farandole et ils chantent! Et tout le monde s'embrasse. Les riches sanglotent dans les bras des pauvres, et les pauvres pleurnichent dans les bras des riches, Ils s'étreignent et ils s'essuient les larmes les uns aux autres. Les nains s'enlacent avec les géants, les gros avec les maigres, les beaux avec les laids…Les aveugles ont jetéleurs cannes blanches et ils déambulentdans la foule, guidés par les sourdes. Les etropiés sont portés sur les épaules par les

soldats de la garde royale. Et les voleurs, les assassins et les violeurs sont portés en triomphe sur les épaules des élèves de l'Académie des bouffons. […] C'est la plus divine fête des fous que j'ai jamais vue."[98] (pp. 10-11).

Un rege detronat și considerat nebun, a cărui luciditate este maximă și un bufon care pendulează între impulsul de a se salva cu orice preț și măștile în spatele cărora el însuși nu mai știe cine este. Personajele își schimbă permanent rolurile, într-o mișcare de căutare a sinelui profund: „LE ROI: Ton humour a été mon seul miroir crédible. Ta folie a été l'eloge supreme de la liberté. Et, d'ailleurs, ta folie a été la seule forme de la liberté que j'ai jamais connue…"[99] (p. 9). În alte piese, personajul este numit prin datul existențial din care nu poate evada: Nebunul care mizează pe Stalin, Un bolnav care l-a cunoscut pe Stalin (*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*), Nebuna liniștită, Nebuna febrilă (*Teatrul descompus…*), Vagabondul abulic, Primul bărbat furios, Al doilea bărbat furios (*Omul cu o singură aripă*), Omul revoltat, Omul jovial (*Văzătorule…*) etc.

Altor personaje nu li se oferă nici măcar această minimă individualizare. Ele sunt: Femeia 1, Femeia 2, Bărbatul 1, Bărbatul 2 *(Omul care vorbește singur)*, Primul, Al doilea (*Dinții*), Personajul 1, Personajul 2, Personajul 3, Personajul 4 (*Ușa*), Recrutul I, Recrutul II, […], Recrutul V etc. *(Bine, mamă…)*, El, Ea (*Frumoasa călătorie a urșilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*), Femeia 3, Femeia 4, Femeia 5 (*Istoria comunismului…*).

[98] „Bufonul: Dansează farandola și cântă! Și se îmbrățișează cu toții. Cei bogați hohotesc de plâns în brațele celor săraci și săracii scâncesc în brațele celor bogați. Se îmbrățișează și-și șterg unii altora lacrimile. Piticii stau înlănțuiți cu uriașii, obezii cu uscățivii, frumoșii cu urâții…Orbii și-au aruncat bastoanele albe și se plimbă prin această nebunie, ajutați de către surzi. Ciunții sunt purtați pe umerii soldaților gărzii regale. Și hoții, asasinii, violatorii sunt purtați în triumf pe umerii elevilor Academiei bufonilor…E cea mai minunată sărbătoare a nebunilor pe care mi-a fost dat s-o văd."

[99] „Regele: Umorul tău a reprezentat, pentru mine, singura oglindă demnă de încredere. Și, de altfel, nebunia ta a fost singura formă de libertate pe care am cunoscut-o vreodată."

Există și piese în care Vișniec alătură un nume personajelor sale, deși procedeul nu le acordă neapărat dreptul la individualitate pe parcursul reprezentației. Ele par a nu fi conștiente de numele pe care îl poartă. Se subliniază, astfel, lipsa de importanță pe care o are personajul ca ființă printre celelalte ființe asemănătoare lui într-o societate abulică și lipsită de normalitate: Bolnavul 1) (Piotr), Bolnavul 2) (Ivan), Bolnavul 3) (Saşa), Bolnavul 4) (Emilian), Bolnavul 5) (Boris) în *Istoria comunismului…* sau: Acordeonistul (Astor Piazzolla), Bătrânul domn (Didier), Doamna în vârstă (Mathilde), Patronul de restaurant (Florènce). Aceste personaje din piesa *Un jour vous finirez à la foire ou La mémoire des serpillières* trăiesc în același univers cu „Câinele negru care spune la revedere" sau cu „Un animal care seamănă perfect cu un om (poate o femeie?)".

În ceea ce privește modul de a fi, Pirandello aducea în prim-plan oameni care își clamează condiția de ființe damnate, care își cunosc statutul de marionete în raport cu esența vieții și se revoltă, încercând să se elibereze de sub presiunea aparențelor, a falsității, a imaginii proprii reflectate în subiectivitatea celorlalți. Ele sunt ființe coflictuale, aflate în disensiune nu doar cu ceilalți, ci chiar cu ele înseși pentru că nu reușesc să-și regăsească pierduta inocență, unitatea inițială. Coerența personajelor anterioare teatrului pirandellian se sfărâmă într-o succesiune de gesturi, trăiri, gânduri aparent lipsite de sens. Dramaturgul vorbește prin intermediul acestor ființe despre neliniștea omului modern, prezentându-le în goliciunea modului lor de a fi, expunându-le mecanismele intime. Lipsite de apărare în fața falsității și a convențiilor, personajele „trăiesc" și „simt că trăiesc"[100], sentimentul fiindu-le dublat de continua sa disecare și de suferință. Analiza lucidă a propriului sine și a celorlalți apare în cazul unora ca un adevărat *modus vivendi*. Emblematici în acest sens sunt Laudisi, Leone Gala, Henric IV. Ei nu sunt personaje tragice în sensul antic al termenului, ci personaje contradictorii, fragmentare, încercând zadarnic să-și găsească unitatea, să apară în fața altora așa cum sunt, nu așa

[100] Adriano Tilgher, *op. cit.* „… secondo Pirandello… l'uomo vive e si sente vivere", p. 147.

cum cred ceilalți că ar fi. Destinul lor stă sub semnul zbaterii, de cele mai multe ori zadarnice, și al suferinței. Baldovino (*Il piacere dell'onestà*), Martino Lori (*Tutto per bene*), Leone Gala (*Il giuoco delle parti*), Lamberto Laudisi (*Così è...*), Ciampa (*Il berretto a sonagli*), Fulvia (*Come prima, meglio di prima*), Ersilia Drei (*Vestire gli ignudi*), Henric IV mărturisesc drama ființei, „a vieții goale care pulsează în interiorul iluziei puternice a ficțiunii"[101], cum afirmă Roberto Bernardini.

Unele sunt personaje lucide, care au făcut din disecarea rațională și analiza logică a aspectelor contradictorii ale vieții principalul lor țel. Ciampa, Baldovino și Leone Gala văd și trăiesc totul din perspectiva sentimentului contrariului. Ei sunt victime ale propriei lucidități și, în același timp, denunțători ai falsității lumii. Fiecare este angrenat într-un triunghi conjugal, cunoscându-și poziția, dar negând-o vehement în fața celorlalți pentru că are de apărat o imagine. Integritatea lor psihică depinde de privirea și opinia celorlalți, acestea trebuie manipulate în favoarea lor. Pentru a-și atinge scopul, personajele se construiesc și construiesc totul cu cinism și încrâncenare.

Deopotrivă cu denunțarea convențiilor, dramaturgul aduce în prim-plan personaje care se găsesc în situații fără ieșire ce conduc la fărâmițarea personalității lor. Disoluția coerenței interioare, imposibilitatea de a mai fi ele înseși (cele dinainte) și încercarea disperată de a părea totuși același în ochii celorlalți are la bază acceptarea unui rol convențional (cel de soț) sau asumarea situației de încornorat.

Pentru Ciampa, (*Il berretto a sonagli*) nu există alternativă: demonstrează că Beatrice este nebună sau tot ceea ce reprezintă el în fața celorlalți se dizolvă odată cu recunoașterea statutului de soț înșelat. Cu atât mai amară, mai dureroasă este luciditatea sa cu cât personajul își acceptă condiția de înșelat. Nu poate accepta însă ca ceilalți să afle adevărul. Situația este inversată în *Pensaci, Giacomino.* Aici, personajul are o atitudine pozitivă în fața vieții și o anumită

[101] ...erto Bernardini, *Pirandello e il surrealismo: I giganti della montagna*, ...Pirandelloweb.com.

nepăsare. Victimă a propriului rol, pentru a nu fi distrus, Ciampa trebuie să distrugă. S-a vorbit în cazul lui de „pretenție ridicolă de demnitate exterioară" și de o „dramatică nevoie a unei consistențe"[102] dar, în realitate, Ciampa este *unul dintre primele personaje, dintr-o lungă serie, care se construiește într-un anumit fel, care acceptă să joace un rol pentru că nu poate să se arate în fața celorlalți așa cum este, un învins.* El preferă o ficțiune, deși luciditatea îl face să-și clameze condiția de marionetă, să-și exhibe suferința acestui dat: „E re! Non esageriamo. *Pupi siamo*, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e *si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti.* Dovrebbe bastare, santo Dio, *esser nati pupi* così per volontà divina. No, signori! Ognuno poi *si fa pupo* per conto suo: quel pupo che *può essere* o che *si crede d'essere*... Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rapprezentar fuori... Ma dagli altri lo vuole rispettato"[103] (p. 171). Tensiunea dintre *a fi ceva/cineva, a se face ceva/cineva și a fi făcut (de către ceilalți) ceva/cineva*, tensiune specifică dramaturgiei pirandelliene, se reflectă în raporturile dintre diatezele, modurile și timpurile verbale. Prezentul indicativului exprimă condiția definitivă a personajelor, el închide în sine atât trecutul cât și viitorul lor, iar persoana I plural conferă sens de generalitate afirmației lui Ciampa. Personajul nu definește doar propria condiție, ci pe aceea a omului în general, devenind purtătorul de cuvânt al viziunii pirandelliene despre raportul dintre *a fi* și *a deveni*. Ființa umană se face marionetă, se transformă în funcție de ceilalți, este constrânsă să devină astfel. Personajele lui Pirandello se

[102] Idem, p. 153.

[103] „Nu exagerăm. Suntem marionete, stimate domnule Fifi! Spiritul divin pătrunde în noi și se transformă în marionetă. Marionetă eu, marionetă ea, cu toții niște marionete. Ar trebui să înceteze, Dumnezeule, să se mai nască marionete din voință divină. Dar nu, domnilor! Fiecare apoi se face marionetă pentru el: acea marionetă care poate să fie sau care se crede a fi. Fiindcă fiecare marionetă, doamna mea, vrea să fie respectată, nu atât pentru ceea ce se consideră ea însăși, cât pentru rolul pe care e necesar să-l reprezinte în afară... De către ceilalți se vrea ea respectată."

construiesc în funcție de ceilalți sau în funcție de ceea ce consideră la un moment dat că vor ceilalți să fie. Reluarea numelui predicativ într-o sintagmă în care subiectul diferă extinde condiția conținută de numele predicativ de la sinele personajului (*pupo io*) la celălalt (*pupo lei*) și în final, la întreaga umanitate (*pupi tutti*).

La Pirandello este întotdeauna semnificativă relația care se stabilește între subiect și numele predicativ. Acesta definește însăși condiția personajului. El nu exprimă decât rareori o însușire exterioară a ființei exprimate prin subiect, ci se referă la esența umană a acesteia: „pupi siamo", „sono quella che sono", „sono colei che mi si crede", „per me (sono) nessuna" etc. Între subiect și caracteristica exprimată prin numele predicativ fuziunea este totală, pentru că nu este vizată o însușire aleatorie a subiectului, ci chiar statutul său uman. Personajele gravitează permanent între ceea ce *pot să fie* (*puo essere*) și ceea ce *cred ceilalți că sunt* (*si crede d'essere*). „A putea" exprimă ideea de virtualitate la care se ajunge prin voință. Ciampa își exercită voința constrângându-i pe ceilalți să accepte realitatea sa și pe Beatrice să recunoască drept nebunie pornirea ei de a demasca falsitatea realității lui. Aspirația cea mai profundă a personajului este ca disjuncția dintre „quel pupo che puo essere" și „quel pupo che si crede d'essere" să fie anulată, astfel încât între sine și imaginea acestuia în afară să existe identitate. Faptul e imposibil însă din moment ce personajul este constrâns (deve reprezentar fuori) să se manifeste în funcție de ceilalți.

Deși este profundă, suferința nu-l împiedică pe Ciampa, ci dimpotrivă, devine suportul încercării sale de a-i determina pe ceilalți să intre în jocul lui. Se poate discuta statutul lui Ciampa din perspectiva a trei dimensiuni: cum se vede personajul pe sine însuși, cum este văzut de ceilalți, cum crede că este văzut de alții.

Acest ultim raport între *cum este personajul* (pentru sine și pentru ceilalți) și *cum crede că este* devine fundamental și reflectă originalitatea dramaturgiei pirandelliene. Din incongruența dintre *ceea ce sunt* și *ceea ce cred că sunt* pentru ceilalți se naște drama celor care caută cu disperare să descopere *cine sunt*.

Cu excepția Beatricei, toți ceilalți – susținători ai convențiilor sociale, apărători ai aparențelor și ipocriziei – acceptă falsificarea

evidenței, pentru că și pentru ei *a părea este mai important decât a fi*. Ei încearcă alături de Ciampa să găsească o soluție „onorabilă" în fața gestului disperat al femeii. Totul este permis pentru a salva aparențele. Pirandello nu face însă din Beatrice personajul nodal al piesei, o psihologie dilematică și complexă; el nu o înzestrează cu dorința de a demasca ipocrizia acestei lumi dintr-o reală nevoie interioară. Beatrice este, la fel ca toți ceilalți, sclava propriului mod meschin de a fi: nu dorește să salveze aparențele, dar e prizoniera propriei gelozii. Întregul efort al lui Ciampa se va îndrepta spre a-i convinge pe ceilalți că Beatrice e nebună și a o asigura pe ea însăși de nebunia ei: „*Fare il pazzo! Potessi farlo* io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità"[104] (p. 192). *A se preface nebun* (*fare il pazzo*) echivalează aici cu *a fi nebun* (*essere pazzo*). Personajul este ceea ce pare, imaginea pe care reușește să o construiască pentru ceilalți. Existența (*essere* cu valoare predicativă) se afirmă prin raportare la întregirile semantice aduse de numele predicativ copulativului *essere*.

Nebunia lui Ciampa pare a fi mai autentică decât a Beatricei, iar luciditatea sa vine să reliefeze multiplicitatea adevărurilor. Ciampa demonstrează că *real nu este ceea ce este, ci ceea ce vrem fiecare din noi să fie*. El este în același timp „unul, niciunul și o sută de mii" pentru că personajele pirandelliene se construiesc în funcție de *ceea ce sunt în ochii lor, de ceea ce par în ochii altora și de ceea ce vor să fie pentru ei și pentru ceilalți*. Ciampa evoluează de la statutul de unul, ființă unitară, în cazul căreia nu există discrepanța dintre ceea ce este și forma pe care o văd alții – scriitor și soț onorabil – către cel de niciunul. Aceasta este ipostaza din final, când personajul își cunoaște condiția, e golit de orice respect față de sine însuși, dar își păstrează imaginea intactă în fața celorlalți care nu sunt interesați de ceea ce se află în spatele acestei forme. Masca e afișată ostentativ, iar strigătul din final al personajului demonstrează înfrângerea sa definitivă ca ființă pentru sine și victoria lui ca ființă pentru ceilalți.

[104] „Mimați nebunia! Aș putea s-o fac eu, cum mi-ar mai plăcea s-o fac! ".

Prin Baldovino şi Leone Gala, „aceşti supraoameni ai raţionalismului, aceşti monştri ai logicii”[105], Pirandello accentuează ideea că „ceea ce contează în viaţă nu este ceea ce suntem, fiinţa profundă care vrea să trăiască în noi, ci ceea ce alţii gândesc despre noi, adică reprezentările noastre fictive”.[106] În *Voluptatea onoarei*, Baldovino apare în primul act ca simplu instrument docil, un fel de *deus ex machina* venit să-i salveze pe marchizul Fabio Colli şi pe Agata Renni, care aşteaptă un copil de la el, din această situaţie fără ieşire. Ceilalţi văd ceea ce vor ei să fie personajul şi ce vor să facă din el: un soţ de convenienţă. În realitate, Baldovino este până în scena finală, când imaginea se răstoarnă din nou, întruchiparea voinţei de a se construi, de o rigiditate mortifiantă. Iubirea pentru Agata face însă să se sfărâme masca, redându-i umanitatea. Pentru ceilalţi, Baldovino este un exclus şi – ironia pirandelliană este maximă – tocmai lui, celui damnat de societate, i se cere să salveze o ficţiune, onoarea familiei Renni.

Dintre toate personajele dramaturgului, Baldovino pare a lua chiar forma onoarei, se identifică şi se confundă cu ea. Dar aceasta, ca orice formă, este nu doar rigidă, ci de-a dreptul inumană, personajul devenind el însuşi „un principiu”[107]. Rolul pe care trebuie să-l joace îi dă posibilitatea de a se răzbuna pe societatea care l-a exclus, devenind chiar exponentul convenţiilor şi ipocriziei acestei societăţi.

Niciodată la dramaturgul italian, personajele nu îşi arată eul profund, ci doar o imagine despre sine, anume ceea ce celălalt/ceilalţi aşteaptă. Baldovino explică această necesitate a autoconstruirii în faţa altora, a adoptării diverselor măşti: „Vedeţi, domnule marchiz: în mod inevitabil, *noi ne construim.* Staţi să mă explic. Iată: intru în casa asta şi *devin* imediat, în faţa dumneavoastră, *acela care trebuie să fiu* – mă construiesc! – *adică, mă prezint într-o formă adaptată la relaţiile pe care trebuie să le stabilesc cu dumneavoastră.* Şi la fel faceţi şi

[105] Idem, p. 155.
[106] Ruy-Chaix, *Luigi Pirandello*, Classiques du XX siècle, Éditions Universitaires, Paris, 1957, p. 74.
[107] Idem, p. 73.

dumneavoastră, care mă primiţi. Dar, în fond, înăuntrul acestor construcţii ale noastre, puse faţă în faţă, înapoia perdelelor şi a obloanelor, stau ascunse bine gândurile noastre cele mai secrete, sentimentele noastre cele mai intime, *tot ceea ce suntem pentru noi înşine,* în afara relaţiilor pe care vrem să le stabilim.” (p. 297). Între *ceea ce sunt, ceea trebuie să fie* şi *ce pot fi* intervine falsitatea convenţiilor sociale. Personajul nu există plenar pentru ceilalţi, pentru că, în afară arată doar o aparenţă despre sine, o construcţie.

Tragedia lui Baldovino este de *a se vedea trăind (vedersi vivere)*, de a conştientiza contrastul dintre adevărata realitate, adevărata viaţă şi masca pe care o poartă pentru a trăi în societate. Viziunea despre opoziţia dintre viaţă, care înseamnă mişcare continuă şi schimbare, şi formă, legea exterioară care impune fiinţei un cod de manifestare socială, explică, în opinia lui Adriano Tilgher, tragedia personajelor: „Am arătat că întregul univers pirandellian îşi avea punctul de plecare în vizunea despre Viaţă ca forţă frământată de o antinomie internă prin care Viaţa este, în acelaşi timp, necesitate de a găsi o formă şi, în mod egal, neputinţă de a vieţui într-o singură formă. Aceasta este faimoasa… antiteză dintre Viaţă şi Formă, problema centrală a artei pirandelliene”.[108] Personajele devin prizonierele acestei forme.

În acest joc pe care pare să-l conducă, Baldovino se dovedeşte în ciuda lucidităţii sale (sau tocmai pentru că această luciditate a fost împinsă la limită, făcând ca viaţa să fie trăită doar la nivelul formei) o marionetă. La fel ca Leone Gala, e convins că a înţeles jocul, dar uită că el însuşi face parte din el. Construirea raţională a sinelui se dovedeşte o iluzie, căci personajul nu se poate opune sentimentelor, nu şi le poate controla. Aşa se explică dorinţa de a fugi în momentul în care avalanşa trăirilor anulează construcţia rigidă ridicată în faţa femeii iubite, teama de a nu depinde de celălalt. *Voluptatea onoarei* e una dintre puţinele piese în care personajului i se oferă şansa unui nou început. Baldovino evoluează de la *ceea ce vrea*

[108] Adriano Tilgher, *op. cit.*, p. 81.

şi trebuie să fie către *ceea ce este* cu adevărat şi îşi regăseşte propriul sine. Astfel, fiind acceptat se acceptă. În cazul lui, rolul care trebuia trăit, pentru care se construise (forma) cedează locul tumultului vieţii.

Consecinţa dezintegrării personajului pirandellian în funcţie de *ceea ce este*, de *ceea ce pare* (modul în care este văzut de către ceilalţi) şi de *ceea ce crede că este* (felul în care consideră că este văzut) se manifestă în conştiinţa profundă că nu poate să se cunoască pe sine şi pe ceilalţi, că nu poate să depăşească condiţia singurătăţii determinate de imposibilitatea de comunicare. În încercarea de regăsire a unei dimensiuni unificatoare, în ciuda conştientizării propriei alienări, personajul acceptă uneori să i se dea o altă formă pentru că e convins că prin această imagine despre sine ar putea să realizeze apropierea de ceilalţi. E o formă care însă nu rezistă în faţa presiunii şi se autodistruge. Personajul este nevoit să caute o nouă imagine (*Come prima, meglio di prima*) sau să-şi recunoască înfrângerea (*Vestire gli ignudi*). Cea mai rigidă, cea mai îndepărtată de adevăr şi de realitate formă pe care el o acceptă constrâns de convenţiile sociale este masca.

Se întâlnesc în piesele lui Pirandello două situaţii diferite: lumea din afară impune individului o anumită formă sau personajul însuşi ia o formă în interiorul căreia se construieşte.

Cel dintâi caz este reprezentat de personaje precum Fulvia Gelli (*Come prima…*), Necunoscuta (*Come tu mi vuoi*), Anna (*La vita che te diete*) sau Doamna Ponza (*Cosi è…*).

În primul act din *Come prima…,* protagonista nu ştie cine este pentru că se confruntă cu imaginile anterioare gestului ei de a se sinucide. Personajul este lipsit de unitate, Marco Mauri, fostul iubit, şi Silvio Gelli, soţul pe care îl părăsise cu mult timp în urmă, văd fiecare doar ceea ce au proiectat în ea. Scindarea în euri succesive în încercarea de a fi o alta în raport cu fiecare dintre cei doi este vizibilă în dublul apelativ cu care este numită: Fulvia de către Silvio, Flora de către Mauri: „Come! Tu mi conosci appena? Me, Flora? Me, che t'ho

dato tutta mi vita? […] Io non mi chiamo Flora / Fulvia, sì, Fulvia, lo so! Ma se volesti tu stessa, che ti chiamassi Flora!"[109] (pp. 95-96).

Ea însăşi pendulează între cele două identităţi, conştientă fiind că pentru fiecare dintre cei doi este altcineva, nefiind nicicând ea însăşi. Se află faţă în faţă două imagini, amândouă false, doar aparenţa unui nume şi nu fiinţa ei cea adevărată: „Che volete che significhi, per una come me, conoscere da poco o da molto: „Flora", hai sentito? Mi chiama Flora! / Fulvia! / No, no, Flora, Flora / sono Flora."[110] (p. 100).

Punându-i pe cei trei faţă în faţă, dramaturgul confruntă o suită de adevăruri subiective, de imagini în oglindă, a unuia despre celălalt. Marco Mauri este cel prin care introduce Pirandello tema, atât de des întâlnită în piesele sale, a multiplicităţii perspectivelor, a adevărului relativ: „Sono venuto qua però per dimonstrarti che non t'ho mentito, io sai? La verità ti dissi: quella ch'era la verità per me"[111] (p. 96). Fulvia îşi construieşte şi arată în afară o multitudine de imagini despre sine care coexistă, dar pentru că sunt incongruente au redus-o la nimic. Ea vieţuieşte, nu trăieşte cu adevărat: *„Io sono ora… quella che sono…* Di questa mia vita d'ora, di quel che sono ora, di tutto ciò che può accadermi ora, non m'importa più nulla, proprio nulla!"[112] (p. 103). Insistenţa personajului pe ceea ce este în prezent nu înseamnă acceptarea imaginii pe care ceilalţi şi-au făcut-o despre ea, ci detaşarea de această formă pe care o resimte ca fiind falsă, pe care încearcă să o depăşească pentru a putea fi din nou ea însăşi.

[109] „Cum? Tu mă cunoşti doar un pic? Pe mine, Flora? Pe mine, care ţi-am dăruit toată viaţa mea?... // Nu mă cheamă Flora. // Fulvia, da, Fulvia, o ştiu. Dar tu însăţi ai vrut să te numesc Flora!".

[110] „Ce vreţi să însemne, pentru una ca mine, a cunoaşte într-o măsură mai mică sau mai mare: «Flora», ai auzit? Mă numesc Flora! // Fulvia! // Nu, nu, Flora, Flora. Sunt Flora".

[111] „Am venit aici pentru a-ţi demonstra că nu te-am mințit. Ţi-am spus adevărul: ceea ce era pentru mine adevărul."

[112] „Eu acum sunt… cea care sunt. Din această viaţă a mea de acum, din ceea ce sunt eu acum, din tot ceea ce poate să mi se întâmple acum, nu mă mai interesează nimic, absolut nimic!"

„*Sono... quella che sono*" este aspirația cea mai profundă a Fulviei, ca de altfel a tuturor personajelor dramaturgului. Ele își doresc să poată să fie și pentru ceilalți ceea ce sunt în forul lor interior. Numele predicativ nu oferă informații semantice prin care să completeze valențele lipsă ale verbului copulativ, ci concentrează sensul asupra existenței ființei. *Sono quella che sono* echivalează cu *sono*. Dar predicatul nu exprimă aici existența („Eu sunt"), ci esența personajului („Eu sunt ceea ce sunt"). Repetiția adverbului de timp *ora* afirmă nevoia personajului de a se fixa definitiv în prezent, anulând imaginile anterioare despre sine. În cazul Fulviei însă, prezentul ca timp al trăirii înseamnă renunțarea la trăire (*m'importa più nulla*). *Sono quella che sono* și *sono un'altra* sunt cei doi poli între care gravitează: *a fi și a nu fi ea însăși* este problema fundamentală cu care se confruntă.

Aparent, Fulvia poate opta între două potențiale moduri de a trăi: să plece cu Mauri sau să rămână cu Silvio. Niciunul nu reprezintă însă o soluție. Alegerea personajului este doar aparent o opțiune, deoarece hotărârea de a rămâne cu Silvio e determinată tot de un fapt anterior, existența fiicei lor Livia și condiționată ferm de deformarea realității, căci Livia știe că mama ei a murit. Fulvia încearcă să păstreze contactul cu realitatea, dar ceea ce este adevăr pentru ea, pentru ceilalți înseamnă altceva. Clamarea unității nu reprezintă și redobândirea ei, astfel încât personajul trebuie să accepte o altă formă („Apparenza!") într-un nesfârșit joc de oglinzi („Eh, lo specchio! Lo specchio!... che ci mettiamo noi stessi davanti, senza saperlo. Ce lo troviamo davanti: *ci pare che ci parli un altro, ci siamo noi stessi...*"[113] (p. 106)). *A părea* și *a fi* sunt echivalente. *Personajul este ceea ce apare în ochii celorlalți, o imagine.*

Fulvia devine prizoniera noii forme și minciuna în care este închisă o împiedică să mai fie ea însăși („*Sono io*! Non mi riconosci davvero? / *Fulvia*? Tu? / Zitta! *Ora sono Francesca*!"[114]). Inversarea

[113] „Ei, o imagine! O imagine!... Ceea ce ne punem noi înșine înainte, fără s-o știm. Ceea ce găsim în fața noastră: ni se pare că vorbește un altul, dar suntem noi înșine..."

[114] „Sunt eu! Într-adevăr nu mă recunoști? // Fulvia? Tu? // Mătușă, acum sunt Francesca!"

raportului normal dintre subiect și predicat, prin postpunerea subiectului, mută accentul pe pronumele personal, unic purtător al esenței ființei: *eu* (eu sunt eu, nu numele meu). Acest nume care ar fi trebuit să o singularizeze ca ființă printre altele a devenit o formă goală.

Imaginea împrumutată și pe care încearcă să și-o asume cedează în fața celor anterior construite fără acordul ei. Nu atât ființe trebuie să înfrunte Fulvia, cât spectrul a ceea ce cred ceilalți (în special Livia) că este. La fel ca în piesele lui Strindberg (*Domnișoara Cristina*) personajul absent este mai puternic decât orice prezență. Imaginea Liviei despre mama ei, imagine idealizată prin moarte, o împiedică pe Fulvia să trăiască. Ea se confruntă cu ficțiunea în care a fost închisă și care o anulează ca ființă prin deformarea propriului trecut. Când se hotărăște să mărturisească adevărul – nu pentru sine, ci pentru copilul pe care urmează să-l nască – Livia nu poate accepta altă realitate decât aceea în care a crezut până atunci pentru că, la rândul ei, s-a construit în funcție de această ficțiune și a devenit prizoniera ei: „Io per lei [Livia] *sono questa* e *non posso essere sua madre*. Sono arrivata al punto di crederci io stessa! Mi pare, mi pare veramente figlia di quell'altra, l'ombra, divenuta realta. E che realtà."[115] (p. 115).

Neexistând o realitate obiectivă, ci doar fragmente subiective, personajele pirandelliene se dezintegrează în contact cu viziunea despre realitate a celorlalți. Giuseppe Bonghi observa că existența în piesele lui Pirandello presupune fie o realitate care risipește și dezintegrează personajul, fie una care îl încătușează și sfârșește prin a-l sufoca.[116]

Îndepărtând masca, Fulvia își regăsește libertatea: „Ah, ora mi *sono liberata*! Ora *sono viva*!"[117] (p. 141). Libertatea asumată înseamnă afirmarea voinței de a trăi. Pirandello optează pentru o

[115] „Pentru ea (pentru Livia), eu sunt asta și nu pot să (mai) fiu mamaei. Am ajuns s-o cred eu însămi! Am impresia, am impresia că e cu adevărat fata aceleia, umbra devenită realitate. Și încă ce realitate".

[116] Giuseppe Bonghi, *La poetica di Luigi Pirandello. Introduzione generale*, Roma, 1986.

[117] „Ah, acum m-am eliberat! Acum sunt vie!".

formă ca *sono viva* (în loc de *vivo*) pentru că *a fi viu* echivalează aici cu o nouă posibilitate de *a deveni ceva.*

Dilema Fulviei este reluată în *Come tu mi vuoi* prin destinul Necunoscutei. Cine este ea cu adevărat? Poate în spatele formei care i s-a dat (Cia/Lucia Pieri) să rămână ea însăşi, să trăiască doar în prezent, de vreme ce a uitat trecutul care a modelat-o într-un anumit fel? Sau, odată cu forma pe care a acceptat-o, îşi pierde libertatea de a mai fi ea însăşi? „Sono venuta qua; mi sono data tutta a te, tutta; t'ho detto: „Sono qua, sono tua; in me non c'è nulla, più nulla di mio: fammi tu, fammi tu, come tu mi vuoi!"[118] (p. 228).

La fel ca în cazul Fulviei şi al Ersiliei Drei, se observă şi la ea o profundă disperare de a vrea să fie cineva (chiar în funcţie de celălalt), de a depăşi condiţia de a nu fi nimic. Necunoscuta, Ersilia, Henric al IV-lea sunt personaje tragice prin disperarea cu care luptă pentru ceea ce le este refuzat în planul cel mai profund al existenţei: a fi ei înşişi. Hybrisul lor constă în încrederea că pot fi cineva, pentru ei înşişi şi pentru ceilalţi. Necunoscuta ajunge să creadă că este Cia, că poate unifica eul său adevărat cu o imagine şi că poate deveni chiar acea alta către care aspiră: „Sì, io, Cia! Io sono Cia! Io sola! Io! Io! Non quella; che fu e – come – forse non lo seppe nemmeno lei stessa, allora – oggi così, domani come i casi della vita la facevano… *Essere? Essere è niente! Essere è farsi! E io mi sono fatta quella!*"[119] (p. 228). Pentru personajele pirandelliene *a fi înseamnă a se face, a deveni prin proprie voinţă ceva/cineva. A fi presupune a se construi.*

Adevărata Cia rămâne necunoscută, aşa cum Necunoscuta va încerca să se împace cu destinul de a fi doar ea pentru sine însăşi.

Punctul maxim de pulverizare a identităţii este atins de Pirandello în *Cosi è (se vi pare).* Sensul profund al piesei este sugerat

[118] „Am venit aici. M-am dăruit ţie cu toată fiinţa mea, ţi-am zis: „Sunt aici, sunt a ta; în mine nu e nimic, nu mai e nimic din mine: creează-mă tu, creează-mă aşa cum mă vrei!".

[119] „Da, eu, Cia! Eu sunt Cia! Doar eu! Eu! Eu! Nu cealaltă, care a fost aşa cum poate nu a ştiut-o nici măcar ea însăşi, atunci aşa - azi aşa, mâine cum întâmplările vieţii o făceau. A fi? A fi nu înseamnă nimic! A fi înseamnă a deveni, iar eu am devenit aceea!".

de chiar titlu, prin construcţia sa contradictorie. Structura primă validează o realitate imuabilă, care este imediat anulată prin condiţionarea existenţei adevărului de părerea (subiectivă) a celorlalţi. Piesa, sub aparenţa unei intrigi poliţiste, construieşte două realităţi la fel de valide, care sunt susţinute cu argumente la fel de puternice şi care nu pot fi dovedite în niciun fel. Aşa se întâmplă că Domnul Ponza afirmă că este recăsătorit şi că Doamna Frola – care spune că nu e lăsată să-şi vadă fiica, pe prima soţie a Domnului Ponza – este nebună. Doamna Frola, la rândul ei, e convinsă că Domnul Ponza e nebun când afirmă că e recăsătorit, deoarece el trăieşte cu prima sa soţie, fiica ei. Atât Domnul Ponza cât şi Doamna Frola şi-au proiectat un univers în care trăiesc izolaţi de ceilalţi, cu propriile ficţiuni. S-au baricadat în această realitate subiectivă şi i-au închis şi pe ceilalţi. La Pirandello, din confruntarea acestor două realităţi nu rezultă una obiectivă. Aşa cum Fulvia şi Necunoscuta sugerau în piesele anterioare, aşa cum va afirma categoric Henric IV, personajele sunt doar reflectări în conştiinţa celuilalt. Până în finalul piesei, Pirandello nu face decât să construiască două fiinţe diferite care, deoarece poartă acelaşi nume, trebuie să reprezinte o singură persoană. Imaginea Doamnei Ponza se configurează din afirmaţiile perfect logice, dar imposibil de suprapus, ale celor doi.

Doamna Ponza reprezintă *personajul absent* al piesei; ea va rămâne astfel şi după ce dramaturgul îi dă cuvântul să se prezinte. E un personaj absent dintr-o dublă perspectivă: ea nu apare în scenă decât în final pentru câteva momente şi atunci nu oferă decât o imagine proiectată despre sine, căci are chipul acoperit de văl şi nu se arată deloc privirilor celorlalţi. În acelaşi timp, ea este absentă pentru ea însăşi, pentru că e „niciuna": „Sì; *e per me nessuna! nessuna!*"[120] (p. 294). Repetarea pronumelui negativ, precum şi eludarea verbului copulativ *a fi* sugerează imposibilitatea de a depăşi acest dat: fiinţa nu este nimic pentru sine, ea reprezintă orice fac ceilalţi din ea: „La verità? È sola questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frolla… e

[120] „Da, în ceea ce mă priveşte, niciuna, niciuna!".

la seconda moglie del signor Ponza"[121] (p. 294). Fiind în același timp două persoane care teoretic nu pot coexista, Doamna Ponza își pierde unitatea, devine nimeni, adică ceea ce vor ceilalți și atât: „Per me, io sono colei che mi si crede"[122] (p. 294). În interpretarea lui Ruy-Chaix, „drama provine pentru Doamna Ponza din faptul că ea își reflectă simultan sinele în două oglinzi discordante: aceea a mamei și aceea a soțului. Pentru ca ea să știe cine este cu adevărat, ar trebui ca ei să se pună de acord…"[123], dar aceștia nu pot pentru că ei văd nu ceea ce există, ci ceea ce vor să vadă. Ei nu percep realitatea, ci imaginea proiectată despre aceasta. Într-o lume de măști, de universuri paralele, personajul *ajunge să fie ceea ce pare* altora, reflectările sale în ceilalți.

În opoziție cu aceste personaje care se lasă închise în false imagini despre sine, există în dramaturgia lui Pirandello altele ce își asumă în mod voit un destin diferit, proiectându-se într-o ficțiune încheiată prin anularea ca ființe pentru sine (preferând să se sinucidă: Ersilia Drei) sau ca ființe pentru ceilalți (asumându-și definitiv măștile: Henric IV). Sunt personaje tragice pentru că încercarea lor este de la început sortită eșecului. Deoarece nu mai au unde sau spre ce evada, ele și-au pus întreaga ființă în încercarea disperată de a găsi un sens propriului destin.

Ersilia Drei apare de la început înfrântă, salvată miraculos de la sinucidere. Și ea (la fel ca Mattia Pascal, Fulvia sau Necunoscuta) crede că poate începe o viață nouă și încearcă să-și justifice propria existență imaginându-se ca fiind o alta. Ea se proiectează într-o ființă pură, nevinovată, din care viața a făcut o victimă. Dramatismul zguduitor al destinului său constă în faptul că Ersilia chiar este o victimă a celorlalți și a ei înseși, dar între imaginea idealizată, proiectată de ea însăși, și cea adevărată există o distanță imposibil de depășit. Ersilia nu minte, ci omite sau mistifică realitatea, în sensul că o prezintă așa cum consideră ea că ar fi putut fi. Ce lipsește din

[121] „Adevărul? Adevărul e doar acesta: eu sunt, da, fiica doamnei Frolla… și a doua soție a domnului Ponza."
[122] „În ceea ce mă privește, eu sunt ceea ce se crede despre mine."
[123] Ruy-Chaix, *op. cit.*, p. 76.

povestea spusă de ea este chiar asumarea propriei vinovății. Acest fapt se explică psihologic prin aceea că imaginea despre sine a fost construită pentru ceilalți care nu o cunoșteau și pentru ea, cea care urma să se sinucidă. Pentru a scăpa din forma în care o încarcerase viața, și-a dat ea însăși o formă: „Fiindcă tu nu poți înțelege acest lucru îngrozitor. Această viață care revine spre tine, așa…ca o amintire care în loc să izvorască dinăuntru, se impune pe neașteptate din afară… Atât de schimbată, încât eziți să o recunoști. Nu mai știi să-i găsești loc înăuntrul tău, fiindcă și tu ești schimbată și nu mai reușești să te simți vie în această amintire, dându-ți totuși seama că îți aparține, că ai fost poate altfel – pentru alții, nu pentru tine! – că vorbeai, că umblai, că priveai așa în amintirea aceea străină – fără ca totuși să fi fost tu!" (p. 380). Imaginea proiectată s-a născut din dorința de a fi cineva pentru sine, de a depăși condiția de obiect mânuit în funcție de interesele altora, de simplă marionetă:

„Ersilia: Vezi? Niște canalii cu toții! Și-mi zvârli în față că eu sunt vinovată! Eu, fiindcă *niciodată n-am avut puterea să fiu ceva, orice*… Doamne, fie chiar un obiect de lut frământat cu mâinile, din cele care se sparg când le scapi din mână, dar fărâmele de pe jos îți spun că *erau ceva* care nu mai există – dar care *a existat*! Viața mea…zi de zi… și niciuna care să fi fost a mea… *Eu am fost la întâmplare toate lucrurile care m-au vrut, fără să pot vreodată să mă reculeg… trasă ici și acolo… sfâșiată… și niciodată nimic care să-mi îngăduie să spun: și eu exist!*" (p. 389)

Persistența în iluzie, semnul de egalitate pus între a fi ceva, orice, și a fi ea însăși îi sunt fatale Ersiliei. Ceea ce nu înțelege este că nu poate fi altcineva pentru ceilalți și să rămână în același timp ea însăși. Personajul nu e singur, ci e unul printre alții, iar privirea acestora este una coercitivă și face din Ersilia „o femeie hăituită"[124] asemenea Martei Ajala (din nuvela *Exclusa*), a Beatricei Fiorica (*Țichia cu clopoței*) sau a Fetei Vitrege (*Șase personaje…*). Nu întâmplător, personajul se află pe tot parcursul piesei într-un univers

[124] Coralie Cruard-Predet, *Ersilia, femme traquée*, *Alternatives théâtrales* 45, Bruxelles, iunie 1994, p. 83.

închis, în camera romancierului Ludovico Nota. E un spațiu pe care Ersilia îl consideră securizant. Ferestrele prin care pătrund zgomotele străzii se constituie în element simbolic pentru lumea exterioară, o lume continuând să trimită semnale despre iminenta agresiune a realului. Simțindu-se exclusă, Ersilia caută să pună între ea și lume o altă identitate, dar astfel devine victima sigură a celorlalți.

Piesa constă în reconstruirea și întretăierea adevărurilor subiective în spatele cărora nu e altceva decât suferință. Revelațiile succesive vin progresiv pentru a arăta „adevărul". La fel ca în piesele lui Ibsen de exemplu, reprezentația se dezvoltă prin dezvăluiri succesive ale adevărului, care nu este însă unic, ci are permanent o parte rămasă ascunsă. Mărturisirea din final este cutremurătoare prin luciditate și suferință:

„Franco: Dar ce, ce trebuie să credem noi?
Ersilia (*cu liniște*): Că n-am mințit ca să trăiesc… Atât.
Franco: Dar pentru ce atunci?
Ersilia: Ca să mor." (p. 406).

Vestire înseamnă în această piesă a lua o formă și devine echivalent cu a trăi, *a fi* predicativ (*essere*). Dar această formă se dovedește o aparență (*parere*), mască pe care omul este nevoit să o poarte pentru a se putea oferi privirii celorlalți (*apparire*). *A fi* devine sinonim cu *a părea* și cu *a se arăta* (essere = parere = apparire) și cu *a ascunde ceva luând o formă* (vestire), de unde opoziția: nuda/scoperta. *Essere/morire nuda* înseamnă a se arăta așa cum este, în timp ce *essere/morire scoperta* echivalează cu a accepta o formă în spatele căreia să-și poată proteja adevărata ființă. Pentru personaj, *nuda* are sensul de a fi ea însăși și atunci, între *essere* și *parere/apparire* se instaurează relația de opoziție.

Dreptul de a fi crezută, de a se arăta așa cum este, dincolo de ceea ce au făcut ceilalți din ea, de cum au văzut-o ei, de cum le-a apărut la un moment dat, e câștigat de Ersilia prin moarte. Viața refuză personajului pirandellian acest drept.

„Ersilia: […] Toată lumea vrea să facă figură frumoasă… Cu cât suntem mai… (*vrea să spună „urâți", dar simte atât dezgust și în*

același timp atâta milă, că nu-i vine să pronunțe cuvântul)… cu atât vrem să ne facem mai frumoși. (*Surâde*). O, Doamne! Să ne acoperim cu o haină decentă, da. Eu nu mai aveam niciuna să apar în fața ta […] Și atunci… atunci am vrut să-mi fac pentru moarte măcar… o rochie frumoasă […] Am vrut să-mi fac una frumoasă… pentru moarte… cea mai frumoasă, aceea care era visul meu acolo… și care a fost și ea imediat sfâșiată… O rochie de logodnică… Dar pentru a muri, numai pentru a muri cu ea… da… cu puțin regret în sufletele tuturor…numai atât! Ei, bine, nu, nu! N-am putut-o avea nici pe asta. Sfâșiată și asta, smulsă și asta! Să mor goală! Despuiată, înjosită și disprețuită […] Nu s-a putut îmbrăca, a murit goală!" (pp. 406-407).

Dintr-o altă perspectivă, Ersilia Drei devine cea dintâi figură din dramaturgia pirandelliană care aspiră la statutul de personaj, de „ființă de hârtie". Deocamdată, Pirandello nu are decât intuiția a ceea ce ar putea fi personajul în căutarea unui autor, deoarece Ersilia oscilează între dorința de *a fi altcineva,* adică ceea ce face celălalt din ea, cum i se întâmplase Necunoscutei și *a fi cineva*, a ieși din starea de nimic prin forma pe care i-ar putea-o da în scrierile sale romancierul Ludovico Nota:

„Ersilia:Ah! Dacă biata mea viață, toate mizeriile, toate tristețile ei, dacă toate suferințele mele ar servi măcar la asta…
Ludovico: Să mă îndemne să scriu un roman?
Ersilia: De ce nu? Aș fi fericită și mândră… Da, mândră…" (p. 348).

A vrea să fii înseamnă a accepta o formă și a construi o imagine. Fără aceasta, personajul este redus la starea de nimic (*essere niente*). Deși nu adâncește discrepanța dintre ființa vie a Ersiliei și cea imaginată, proiectată în ficțiunea romanescă, Pirandello conturează, totuși, nucleul viitoarei drame a personajelor sale, care se știu ca fiind ceva/cineva și descoperă că arta a făcut din ele altcineva:

„Ersilia: Dar atunci… «romanul» meu l-ai scris despre alta?
Ludovico: Firește… Era romanul aceleia pe care mi-o închipuisem.
Ersilia: Mult deosebită de mine?

Ludovico: Altă femeie." (p. 349) sau:

„Ersilia (*cu un surâs îndurerat*): Atunci nu voi mai fi nici aceea, nici aceasta… Voi fi încă una… alta…

Ludovico: O alta, da, aceea care poți fi.

Ersilia (*întorcându-se spre el, mirată*): Eu? (*Clătinând din cap şi cu un gest schițat al mâinilor pe care le ține pe genunchi*). N-am putut fi niciodată nimic" (p. 350).

Pentru Onoria, Ersilia e o victimă, pentru Franco, e iubita respinsă provocând un anumit sentiment de vinovăție, pentru consul, femeia ispită, pentru Ludovico, eroina ideală de care se simte atras. Punând față în față mai multe imagini ale aceleiaşi persoane, dar din perspective diferite, Pirandello amplifică la maxim ideea imposibilității unității eului şi anticipează disoluția personajului din teatrul contemporan. Regăsirea de sine devine imposibilă chiar şi în spațiul tuturor posibilităților care este ficțiunea. În *Vestire...*, dramaturgul sugerează că literatura este într-adevăr spațiul tuturor posibilităților, mai puțin al uneia: a fi tu însuți înăuntrul ei. *Şase personaje..., Fiecare în felul său, Diana şi Tuda* etc. vor amplifica această sugestie.

Despre Henric IV s-a spus că ar fi personajul cel mai disperat şi tragic al lui Pirandello, că în drama sa se reunesc temele unei poetici şi ale unei viziuni despre viață mergând către izolare şi dezagregare. În cazul său, exasperarea conflictului dintre aparență şi realitate, dintre normalitate şi anormalitate, dintre personaj şi mască, dintre eu şi oglindirea eului în ceilalți este dusă la limită, până în punctul în care tragicul şi absurdul par a coexista. Pentru a depăşi acest conflict, personajul tinde mereu să se închidă în sine, „pentru el, afirmă Giuseppe Bonghi, anormalitatea a devenit sistem (mod) de viață"[125].

Multiplicitatea perspectivelor şi coexistența adevărurilor subiective din piesele anterioare sunt amplificate aici prin introducerea unui nou raport, acela dintre: *normalitate, anormalitate* şi *nebunie.* Se poate afirma că până la *Henric IV* personajele lui Pirandello erau fie adepții lucidității împinse până la limită, ai cinismului existențial

[125] Giuseppe Bonghi, *op. cit.*, p. 36.

(Baldovino, Leone Gala, Omul cu floarea în gură, Laudisi), fie mari inocenți, în sens dostoievskian (Mateo Lori, Fulvia, Ersilia Drei), o atitudine excluzând-o pe cealaltă. În cazul lui Henric IV descoperim coexistența acestor moduri opuse de a fi. Trăirea totală a clipei şi a sentimentelor este dublată de analiza ei şi de voința de a se construi într-un anumit fel. De aici jocul între eul real şi cel proiectat, între adevărata şi falsa nebunie, oscilație imprimând şi mai mult dramatism condiției personajului. Întâmplarea exterioară l-a închis într-o formă (nebunia reală şi fixarea în momentul Canosa) şi tot ea, în mod aleatoriu, a spart această formă, redându-i libertatea. Spre deosebire de personajele inconştiente dintru început de consecințele vieții în iluzie, Henric ştie că libertatea sa este doar una aparentă, că nu poate redeveni niciodată cel care a fost şi că masca nebuniei este de preferat formei impuse de ceilalți. Prin urmare, preferă să continue să simuleze nebunia pentru că din spatele ei poate privi cu luciditate, făcând din ceilalți marionete ale propriei voințe, aşa cum anterior viața făcuse din el marioneta întâmplării. În această conştientizare care face din Henric în acelaşi timp persoană şi personaj al ficțiunii sale, asumându-şi o formă imuabilă în ochii celorlalți, dar nu şi în ochii săi, constă momentul lui de paradoxală unitate, în ciuda multiplelor măşti adoptate. Logica lui e perfectă, fiecare eveniment e precis şi coerent pentru că nimic nu se poate întâmpla în universul artificial al nebuniei construite. Totuşi, personajul ajunge să se confrunte cu viața reală, imposibil de manipulat. Ea îl transformă din nou, din agent al destinului în instrument al propriei căderi. Experimentul pus la cale de marchizul Carlo di Nolli, de Matilda (femeia pe care Henric o iubise, dar care acum nu îi mai aparține), de Belcredi şi de doctorul Genoni îl fac să se confrunte iarăşi cu sine însuşi şi cu adevărul cumplit despre ceea ce i-a provocat nebunia reală. El trăieşte pentru o clipă disperarea că nebunia i-a revenit, că lumea lui s-a prăbuşit definitiv şi înțelege gelozia criminală de odinioară a lui Belcredi. Viața atent construită după momentul vindecării se distruge în momentul în care tumultul interior nu poate fi stăpânit şi Henric îl rănește cu sabia pe Belcredi, pedepsindu-l pentru viața care i-a fost refuzată, pentru imposibilitatea de a mai fi vreodată el însuşi. Adevărul interior abia recâştigat va fi

din nou demontat, de data aceasta definitiv. Henric adoptă în mod conştient masca nebuniei („Acum, da!... N-avem încotro… (*îi chemă în jurul lui, ca spre a se adăposti*)… aici, împreună, aici, unul lângă altul… şi pe vecie!...” (p. 262)), preferând singurătatea, dar şi siguranţa acestei ficţiuni, derizoriului şi ipocriziei, succesiunii de aparenţe care înseamnă, de fapt, viaţa: „…poţi să te vezi pe tine sub chipul unui cerşetor oprit în faţa unei porţi pe care n-are să poată intra niciodată: cel ce intră pe poarta asta nu vei fi niciodată tu, cu lumea ta lăuntrică, aşa cum ai agonisit-o, prin pipăitul şi prin văzul tău propriu; cel care va intra e unul, necunoscut ţie, modelat aşa cum te vede şi te pipăie celălalt, prin ochii căruia dai să intri, în lumea lui de nepătruns…” (p. 248).

Odată cu nebunia, Henric dobândeşte şi conştiinţa că „nu se poate realiza dincolo de aparenţe şi de măşti”[126] şi întreaga sa existenţă apare ca pendulare între nebunia reală şi nebunia fictivă. Alexandru Balaci identifică mai multe trepte ale nebuniei lui Henric: de la extravaganţa celui căruia îi place să trăiască nonconformist la nebunia adevărată, apoi la cea conştientă, pe care o joacă după ce îşi redobândeşte raţiunea. În final va fi vorba de nebunia asumată, acceptată definitiv ca singura modalitate de a se apăra de sine şi de ceilalţi. Personajul gravitează permanent între sine şi imaginea sa în ochii celorlalţi, îşi construieşte mereu măşti, euri succesive. Cei care se consideră observatori lucizi ai nebuniei lui se dovedesc a fi simple marionete lipsite de simţul realităţii, închise în falsa imagine despre sine. Nebunul, la rândul său, posedă într-o mai mare măsură capacitatea de detaşare care îl face să poată juca orice, să experimenteze oricât, să pună la încercare onestitatea celorlalţi şi propriile trăiri: „Paiaţe! Paiaţe! Paiaţe! O claviatură de culori […] Nu pricepi? Nu vezi cum îi îmbrac, cum îi garnisesc, cum mi-i fac să vină dinainte-mi ca nişte paiaţe, moarte de frică! Şi nu le e frică de altceva decât că am să le smulg de pe spinare hainele de mascaradă şi am să descopăr că-s travestiţi, ca şi cum nu i-aş fi constrâns chiar eu să se mascheze, doar aşa, fiindcă am chef să mă joc de-a nebunul! Să fac pe

[126] Alexandru Balaci, *Luigi Pirandello*, Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 180.

nebunul!” (p. 244). *A mima nebunia* nu mai înseamnă, ca în cazul Beatricei, *a fi nebun*, ci *a părea nebun* în ochii celorlalţi. Pentru Henric, nebunia este pe rând existenţă şi formă (mască) până acolo încât nici personajul însuşi nu mai ştie unde se termină luciditatea şi unde începe nebunia, ce este real şi ce este mimat. Condiţia tragică a lui Henric stă în modul în care personajul oscilează între *a fi cu adevărat nebun, a părea nebun şi a mima nebunia.* În jocul dintre *a fi şi a vrea să fie nebun* se află întreaga lui dramă, pentru că la un moment dat cele două stări devin sinonime.

Este evidentă în cazul lui Henric plăcerea deghizării şi a adoptării unor roluri/măşti contradictorii. Vopsirea părului şi a feţei nu semnifică în cazul lui nevoia de a fi altul, de a se despărţi de trecut (ca în cazul Fulviei Gelli). Prin ea, Henric transmite un mesaj clar: nu sunt ceea ce par a fi, aceasta este ceea ce doresc eu să vedeţi, un nebun. Pentru spectator, imaginea devine simbolul a ceea ce reprezintă personajul: un bufon tragic. Masca acoperă, dar şi dezvăluie ceva despre eul profund al personajului. Atitudinea lui Henric faţă de Matilde şi Belcredi este aceea a unui observator lucid care smulge măştile de pe chipul celorlalţi fără a lăsa impresia că asta intenţionează să facă. Henric îi determină să se arate aşa cum sunt, să stea faţă în faţă cu propria conştiinţă, dar nu părăsindu-şi el lumea creată pentru a intra în normalitatea lor, ci obligându-i pe ei să vină către el deghizaţi în personajele cavalcadei de la Canosa. Doar în interiorul ficţiunii proiectate de el şi pentru scurt timp masca celorlalţi poate cădea, protejată de altă formă, cea a personajelor istorice. De aceea nu ei, ci propria revoltă este singura care poate smulge masca nebuniei şi o poate apoi pune la loc atunci când află adevărul care l-a închis în nebunia iniţială şi îl pedepseşte pe Belcredi, înţelegând că el este vinovat, pentru viaţa care i-a fost refuzată.

Ca întotdeauna la Pirandello, realităţile subiective sunt imposibil de suprapus peste realitatea obiectivă, masca şi adevărul alternează:

„Doamna Matilde: E nebun! E nebun!
Di Nolli: Ţineţi-l!

Belcredi (în timp ce-l transportă pe uşa din stânga, protestează sălbatic): Nu! Nu eşti nebun! Nu e nebun! Nu e nebun!..." (p. 262).

Belcredi este singurul care înţelege în final că nebunia lui Henric nu este altceva decât respingerea lucidă şi definitivă a tumultului vieţii cu măştile şi carnavalescul său absurd. Numai că înţelegerea sa nu înseamnă şi posibilitatea de a-i convinge pe ceilalţi. Ei rămân indiferenţi la strigătul lui: „Nu e nebun!". Nebunul nu este, ca în teatrul medieval, o ipostază a bufonului, pentru că nu adevărul despre celălalt îl exprimă. Permanent în căutarea adevărului despre sine în raport cu ceilalţi, numai nebunul e înzestrat cu această capacitate de a-l vedea şi de a-l putea rosti. Dar chiar clamarea stării de normalitate de către Belcredi îi anulează credibilitatea şi îl face să fie privit ca marionetă. Gestul din final al lui Henric de a-şi asuma nebunia nu reprezintă singura soluţie posibilă de ieşire dintr-o situaţie imposibilă, ci un act de demnitate. El refuză să fie manipulat şi doreşte să trăiască în concordanţă cu sine însuşi: „Spun că sunteţi nişte proşti! Trebuia să ştiţi să faceţi jocul acesta înşelător să fie serios pentru voi înşivă, nu ca să daţi reprezentaţii în faţa mea sau în faţa cine ştie cui, din cei care vin aici să mă viziteze din când în când, ci doar pentru voi, aşa cum sunteţi în chip firesc, în viaţa de toate zilele, faţă cu nimeni! (*Lui Bertoldo, luându-l de braţ*) Pentru tine însuţi – pricepi? – pentru tine, care înăuntrul acestei ficţiuni despre tine însuţi puteai mânca şi dormi sau puteai să te scarpini pe spinare, dacă te mânca vreo urticarie." sau: „Pentru că numai aşa nu mai este o farsă realitatea! (pp. 250-251).

Pentru personajele lui Pirandello nu există altă modalitate de a evita ca realitatea să devină o farsă decât închiderea definitivă în ele înseşi prin proiectarea la infinit a ficţiunii despre sine sub masca altuia, renunţarea adică la „normalitate" şi asumarea nebuniei. Alienarea atinge punctul maxim, până acolo încât cel normal devine pentru ceilalţi anormal/nebun, iar cei anormali, sub masca ipocriziei şi a convenţiilor sociale, sunt consideraţi normali.

2. A fi un altul/alţii. A nu mai fi

Dacă, în cazul personajelor pirandelliene, *aspiraţia de a fi un altul este sortită eşecului* deoarece se descoperă prizoniere ale imaginilor succesive şi incongruente despre sine care se oglindesc în ceilalţi, în dramaturgia lui Matei Vişniec, *destinul personajelor pare a fi punctat de dialectica: a fi/a nu (mai) fi.* Această dialectică este determinată de însuşi modul în care îşi imaginează dramaturgul punerea în spectacol a lumii create. Personajele se pot înlocui unele pe altele, un actor jucând eventual mai multe roluri. Măştile sunt interşanjabile, universul său uman se află în permanentă mişcare. Nimic nu durează, totul poate fi înlocuit, modificat, multiplicat. Astfel, deşi în indicaţiile regizorale la piesa *Omul cu o singură aripă* apar nu mai puţin de 41 de personaje, dramaturgul precizează: „acest text poate fi montat cu 7 actori (3 femei şi 4 bărbaţi)", la fel în *Richard al III-lea*..., numărul minim este de „3 femei, 5 bărbaţi", în *Hotel Europa complet*, „3 femei, 4 bărbaţi", în *Paparazzi*... pe scenă ar urma să apară 20 de personaje, dar „numărul minim de actori necesari" este „2 femei, 4 bărbaţi" etc. În *Văzătorule*... precizarea este vagă, dar nici aici nu se exclude interpretarea de către un actor a mai multor roluri: „Regizorul poate jongla cu rolurile, astfel încât unul şi acelaşi actor să-şi asume mai multe personaje".

Dezintegrarea unităţii de sine a personajului îşi are punctul de plecare în această viziune despre relativitatea existenţei umane din perspectiva destinului individual. Dramaturgul aşază pe acelaşi plan personaje vii cu altele care nu există propriu-zis decât în amintirea celor dintâi. *Hotel Europa complet* este o piesă despre drama dezrădăcinării, a suferinţei colective, dar şi individuale provocate de războiul interetnic. În ea există două personaje aproape golite de viaţă, simboluri ale suferinţei, continuând să trăiască doar pentru a găsi şi a înmormânta cadavrul fiului ucis. Acest fiu neîngropat persistă în amintirea părinţilor mai puternic decât fiica aflată în viaţă şi pe care personajele ajung să o respingă. Aceeaşi concepţie a dramaturgului explică raportul de egalitate dintre fiinţa umană şi obiectele de care

aceasta este înconjurată. În *Paparazzi*…, de exemplu, Automatul de băuturi ajunge să aibă trăsături umane:

„AUTOMATUL CU BĂUTURI: Sunt chiar aici, în spatele dumneavoastră…Dar nu trebuie să intrați în panică… Tot ce vreau este să schimb câteva vorbe cu dumneavoastră […] Adevărul e că sunt puțin panicat" (p. 259). El face considerații de natură filosofică despre relativitatea timpului („…aceste zile au calitatea de a fi mereu prezente… adică ele sunt pur și simplu prezentul tău…" (p. 262)), apreciază calitatea muzicii („AUTOMATUL DE BĂUTURI (*după ce a ascultat îndelung muzica, suspină și exclamă cu o voce metalică*): Dumnezeule… Și totuși cât e de frumos!" (p. 264)) și pare mai preocupat de consecințele imploziei solare decât oamenii înșiși. În *Teatrul descompus*…, în *Un jour vous finirez*… ființele umane coexistă cu forme intermediare între om și animal: „un fel de cerb cu coamă de cal, roșu pe coaste, negru pe piept și alb pe gât" care are „ochi de om" și la care „botul său se desenează de fapt ca o gură de femeie" (p. 20), „câinele care spune la revedere" etc. În *Caii la fereastră* sau în *Le roi, le rat et le fou du roi*, animalele (calul, șobolanul) sunt personaje. În *Teatrul descompus*... fluturi pestilențiali, ploaia-animal și vietățile care pun treptat stăpânire pe Dresor alcătuiesc un adevărat bestiar ce subliniază poziția tot mai precară a omului în univers, treptata lui subordonare față de obiecte și ființe aparținând altor regnuri.

În piese precum *Și cu violoncelul ce facem?*, *Mansardă la Paris…*, *Les partitions frauduleuses* consistența personajelor se relativizează, în sensul multiplicării lor, căci ele pot lua o altă „formă", își însușesc un nou destin. Ființa umană și-a pierdut nu doar unicitatea, ci chiar coerența, ea devine o alta sub impulsul propriilor gesturi sau prin forța întâmplării.

În *Și cu violoncelul ce facem?*, Vișniec aduce în scenă exasperarea umană în fața automatismului de mașinărie al Bărbatului cu violoncelul, executând la nesfârșit aceeași bucată muzicală. Lipsa lui de reacție la gesturile și acțiunile tot mai amenințătoare ale celorlalți inși aflați în sala de așteptare contrastează cu pierderea de

către aceștia a controlului. În cazul celui dintâi se poate vorbi de o anulare a umanului prin subordonarea ființei față de instrumentul demonic și prin refuzul cuvântului. Bărbatul cu violoncelul nu scoate pe tot parcursul piesei niciun cuvânt: „Pauză. Bărbatul cu violoncelul cântă netulburat la violoncel", „Bărbatul cu violoncelul își împătrește batista, și-o pune în buzunar, își culege arcușul de pe scaun și reîncepe să cânte netulburat", „Bărbatul cu violoncelul își împătrește batista, și-o pune în buzunar și începe din nou să cânte transpus, pasionat". În cazul Bărbatului cu ziarul, al Bătrânului cu baston și al Doamnei cu voal este vorba de o anihilare a umanității prin supunerea față de instinctele proprii:

„(*Cei trei se apropie de* BĂRBATUL CU VIOLONCELUL *și* BĂTRÎNUL CU BASTON *începe să lovească în podea cu bastonul*. BĂRBATUL CU VIOLONCELUL *cântă netulburat*.)

BĂTRÎNUL CU BASTON (*Lovind continuu cu bastonul*): Oprește-te, domnule, că suntem trei.

DOAMNA CU VOAL (*Strângându-i brațul* BĂTRÎNULUI CU BASTON): Mai tare, mai tare!

BĂRBATUL CU ZIARUL (*Mai mult pentru sine*): Ce ordinar!

BĂTRÎNUL CU BASTON (*Lovind continuu cu bastonul*): Cu dumneata vorbim, auzi? Nu ne fă să…

DOAMNA CU VOAL *(Izbind cu piciorul în pământ*): Destul! Destul!

BĂRBATUL CU ZIARUL (*Tremurând aproape*): Ce stârpitură! (*Brusc, cu ziarul înfășurat, izbește în violoncel*) Stop!

(BĂRBATUL CU VIOLONCELUL *rămâne nemișcat. Tăcere profundă*.)

DOAMNA CU VOAL (*Pornită*): Monstrule!

BĂRBATUL CU ZIARUL: Gunoiule! (*Mai izbește cu ziarul de trei ori, violent, în violoncel*) Taci! Taci! Taci!" (p. 280)

Finalul consfințește transferul de statut existențial. Doamna cu voal devine Doamna cu violoncelul prin preluarea instrumentului, act mecanic, dar care îi modifică total comportamentul pentru că, din

acel moment, personajul este redus la o singură funcție: a interoga zadarnic despre ceea ce urmează să se întâmple cu violoncelul. Întrebarea sa „Dar cu violoncelul ce facem?" punctează ritmic treptata reluare a atributelor umane şi revenirea la normalitate a celorlalte personaje.

În prim-planul piesei nu stă atât subordonarea ființei față de obiecte, cât modul în care acestea devin instrumente de tortură, determinând un comportament anormal. Adevăratul personaj al piesei este violoncelul, iar metamorfoza Doamnei cu voal, care devine Doamna cu violoncelul, consfințeşte forța lui demonică.

În *Mansardă la Paris*... se întâlneşte aceeaşi tehnică pentru a evidenția căutarea de către Cioran a propriei identități, dezagregate odată cu pierderea treptată a memoriei. Astfel, Orbul cu luneta devine Profesorul de filosofie orb şi, ulterior, Şeful secției apatrizi, Tânărul care vrea să se sinucidă se metamorfozează în Tânărul care nu mai vrea să se sinucidă, Cioran se întâlneşte cu sine la vârsta adolescenței într-o încercare zadarnică de a descoperi momentul sciziunii dintre sine şi supraeu, Distinsa doamnă care face firimituri se transformă în Femeia în alb. Asupra identității acesteia, dramaturgul păstrează pe tot parcursul piesei incertitudinea. În indicațiile inițiale, Vişniec pune sub semnul întrebării dubla identitate a personajului: Femeia în alb (să fie oare tot Distinsa doamnă?), iar ulterior, apare încă o precizare prin care statutul ei rămâne incert: „O asistentă medicală îmbrăcată în alb (care poate fi foarte bine Distinsa doamnă)". Depinde de regizor dacă va miza pe apropierea/suprapunerea imaginilor succesive ale acestui personaj sau pe conturarea lor distinct. De asemenea, spectatorii sunt invitați să intre în acest joc de identificare a statutului real al personajului.

Procedeul se regăseşte în *Les partitions*… în structurarea prezentării personajelor:

„Şcolarul leneş devine Georges care devine Eva (*Eva, da, în travesti*) care devine Omul cu salopetă.

Fetița cu părul împletit care devine Denise care devine Patroana.

Micuțul cu părul creț care devine Omul dezorientat care devine Cărbunarul.

Micuța însoțitoare cu mustață care devine Mireille care devine Jean (*în travesti, desigur*) care devine Baroneasa.

Premiantul clasei care devine Édouard care devine Bătrânul (*ei, bine, asta-i viața*)" (p. 3).

Niciun personaj nu îşi păstrează identitatea primă şi, mai mult, nu mai există bariere nici de vârstă şi nici de sex. Personajele şi acțiunea sunt supuse celor mai spectaculoase transformări pe măsură ce reprezentația se desfăşoară. Semnificative sunt şi notele autorului introduse în dreptul anumitor personaje, acolo unde metamorfoza lor nu este credibilă. Aceste note sunt evident ironice şi reprezintă o distanțare față de orice altă exigență (veridicitate, credibilitate, coerență etc.) în afara exprimării prin personaje a sensului dorit.

În cazul acestei piese, explicația pentru lipsa de coeziune a personajelor pleacă de la premisa autorului însuşi: dorința de a experimenta limitele scriiturii teatrale. Astfel, *Les Partition Frauduleuses* a fost un spectacol (jucat pentru prima dată în 2004 în Franța, în regia lui Philippe Clémont) al cărui text a fost scris pe măsură ce reprezentația prindea contur pe scenă, o provocare prin care s-a încercat o autentică muncă în echipă a autorului, regizorului şi actorilor (în număr de 5): „Am imaginat un spectacol în care cu toții ne aflam pe aceeaşi linie de plecare, toți porneam de la «nimic», de la scena goală, de la pagina albă, autor şi regizor fără stil... şi fără note, actorii fără o temă pentru a încerca să aflăm ceea ce se poate spune împreună. Extraordinară libertate" – mărturisea Vişniec. Este, de fapt, o încercare de anulare a oricărei anterioități a textului asupra spectacolului teatral, acesta nemaifiind influențat de o viziune apriori (aceea a autorului), ci născându-se dintr-un efort colectiv. În cazul unui astfel de spectacol căruia nu i-au lipsit criticile („...l'action et les personages partent en vrille. C'est le naufrage. Medusés, on assiste à un festival d'incogruités, un comique de répétition robotatif, une loghorrée fastidieuse... Les spectateurs quittent la salle en grappe devant ce

Vişniec en somme bien deroutant. À y perdre son roumain"[127]), improvizația înseamnă a da o deplină libertate actorilor în a acționa în funcție de ceea ce se întâmplă în interiorul lor. De aici și riscul de a cădea într-o mișcare repetitivă.

Titlul piesei capătă semnificație pentru condiția actului teatral contemporan, pentru raportul dintre text și reprezentație: „partituri" pentru a ne aminti că teatrul rămâne o artă codificată, la fel ca și muzica, dar „frauduloase" pentru că nu mai este vorba de adaptare, ci de invenție. „Termenul de creație dobândește aici adevăratul său sens: a face să existe ceea ce nu era, a scoate la lumină. Jocul teatral își deschide ochii spre sine însuși"[128]. Opțiunea pentru termenul de „*partitions*" (care în franceză înseamnă deopotrivă *împărțire, divizare a ceva*) ni se pare sugestivă și din perspectiva spectacolului teatral ideal spre care aspiră orice creator: depășirea falselor diviziuni existente între cei care participă la nașterea unei reprezentații: autor, regizor, scenograf, actori.

Spectacolul presupune întâlnirea cu cinci personaje care sunt surprinse în trei spații diferite – la școală, la birou și într-un restaurant – și care exprimă modul în care evoluează ființa contemporană din copilărie până la bătrânețe. Ceea ce inițial este libertate totală se transformă treptat în activitate stereotipă și monotonie.

Spectacolul începe în vervă, plin de energie pentru a se putea sugera universul lipsit de constrângeri al celor două actrițe-copil pe scenă, dar odată cu intrarea în universul adulților, previzibilă și anihilantă, se produce ruptura, închiderea într-un sistem opresiv care duce la pierderea identității. Replica ce apare constant de-a lungul spectacolului este „Et moi, je suis qui, moi?"[129].

Căutarea identității devine ea însăși act mecanic: „Et moi? Hein? Mais je leur ai dit… Je leur ai dit, moi… Je leur ai dit, merde,

[127] „…acțiunea și personajele se pun în mișcare ca un sfredel. E un naufragiu. Descompuse, ne fac să asistăm la o suită de incongruități, un comic de repetiții obositor, o logoree inepuizabilă. Spectatorii părăsesc sala în fața acestui Vișniec de-a dreptul derutant. Asta-l pierde pe român".

[128] „*Côté Scène. Le mensuel de Lyon ou tout est spectacle*".

[129] „Și eu, cine sunt eu?".

mais je suis qui? Mais qu'est-ce qu'ils croient, qu'ils se foutent de ma guelle. Merde! Moi, je ne suis pas d'accord, moi… Moi, je ne suis pas aveugle, moi. Et je veux savoir, moi… Je suis qui, moi? Ils pouvaient me le dire, hein. Mais qu'est-ce qu'ils croient? Que je suis con, moi. Je ne suis pas, moi! Pas du tout"[130] (p. 71). Personajul La Patronne pare a trăi într-un prezent continuu, rupt de ceilalți, încercând zadarnic să afle cine este cu adevărat („Moi, je suis qui, moi?", „Je veux savoir, moi …"[131]) pentru că între cine cred ceilalți că este și cine e cu adevărat nu există suprapunere. Situația pare identică celei acuzate de personajele lui Pirandello. Pare numai, deoarece ființa contemporană a pierdut orice reper: nu numai că a uitat cine este, dar nu știe nici măcar ce reprezintă pentru ceilalți. E golită de orice reprezentare a sinelui, de unde încercarea ei dramatică de a se descoperi pentru a se putea accepta. Discursul personajului este centrat pe sine, pronumele personal „je" este aproape permanent dublat de „moi", semn că el încearcă să dobândească o certitudine despre sine, lucru devenit însă imposibil. La fel ca Doamna Ponza în *Cosi è...(se vi pare)* care afirma: „Si, e per me nessuna, nessuna!", La Patronne se confruntă cu aceeași neantizare a sinelui: „Moi, je suis qui, moi?... je ne suis pas moi. Pas du tout". Dacă, la Pirandello, Doamna Ponza era un nimeni doar pentru sine, păstrând o formă pentru ceilalți („Io sono, sì, la figlia della signora Frolla... e la seconda moglie del signor Ponza"[132]), personajul lui Matei Vișniec este lipsit de orice consistență și nu-i rămâne decât să aștepte, precum Vladimir și Estragon pe Godot, un răspuns care nu vine. Piesa se încheie cu o avalanșă de întrebări despre propria identitate și despre cea a ființei umane în genere. Trecerea din final de la persoana I singular la persoana I plural sugerează că personajul nu mai vorbește doar despre sine, ci despre el și spectatori: „Et nous? Hein? Nous sommes qui, nous? Hein? Mais je leur dit… Je

[130] „Și eu? Hm? Doar le-am spus… Eu le-am spus…La naiba, le-am spus…, dar cine sunt eu? dar ce cred ei, faptul că se sinchisesc de moaca mea. La naiba! Nu sunt de-acord… Eu, eu nu-s orb. Și vreau să știu. Cine sunt eu. Ar putea să mi-o spună… Dar ce cred. Că-s fraier. Nu-s. Absolut deloc".

[131] „Eu… cine sunt eu? Aș vrea să știu… eu".

[132] „Eu sunt, da, fiica doamnei Frolla… și a doua soție a domnului Ponza".

leur dit, moi…Je leur ai dit, mais nous, nous sommes qui, nous? Nous sommes qui?"[133] (p. 72).

În alte piese, personajul poate fi unul şi mai mulţi în acelaşi timp (*Frumoasa călătoria a urşilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt)*, ajungând să devină niciunul sau oricine (*Trei nopţi cu Madox)*.

Subintitulată „piesă în nouă nopţi", *Frumoasa călătorie…* [134] are trăsături de feerie şi basm. Vişniec conturează o lume care se află la graniţa dintre realitate şi fantezie, dintre viaţă şi moarte, dintre banalitate şi vis:

„El: Visez sau sunt treaz?
Ea: Visezi!
[…]
El: O greutate în cap… Oare mai sunt viu?
Ea: N-ai aerul… " (pp. 139-140)

Întâlnirea dintre doi necunoscuţi care, în cazul bărbatului, stă sub semnul amneziei, iar în ceea ce o priveşte pe Ea, al non-necesităţii rememorării, se transformă în experienţă iniţiatică a trecerii spre o altă existenţă:

„Ea: Care-i animalul pe care-l îndrăgeai cel mai mult când erai copil?
El: Ursul Panda.
Ea: Spune-mi numele unui oraş unde ţi-ar fi plăcut să trăieşti.
El: Frankfurt. E acolo o frumoasă grădină zoologică.
Ea: Bine. Atunci în viaţa ta viitoare vei fi un urs Panda.
El: Şi tu?
Ea: Eu voi veni să te vizitez la Frankfurt" (p. 171).

Primul schimb de replici („El: Cine eşti?// Ea: Eu?" – p. 139) pune în evidenţă problematica fundamentală a textului: cine este cu adevărat ea şi care este semnificaţia gesturilor pe care le face, ce

[133] „Şi noi? Hm? Noi cine suntem de fapt? Hm? Doar le-am spus… Le-am spus, eu… le-am spus, dar noi, noi cine suntem? Cine suntem noi?".
[134] Matei Vişniec, volumul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal şi alte piese*, Editura Aula, Braşov, 2001.

valoare dobândesc acestea pentru destinul personajului masculin? Prima imagine o aşează sub semnul unei infinite disponibilităţi. Simbol al feminităţii pure, al vieţii şi deopotrivă al morţii, personajul se impune prin simpla prezenţă: „Ea: Eu sunt. // El (*tresărind în pat*) Hm? // Ea (*aprinde o a doua lampă*): Eu sunt". Ea este dincolo de orice nume, de orice amintire şi de orice gest:

„El: Cum te cheamă?
Ea: Sonia.
El: Astă-noapte mi-ai spus un alt nume…
Ea: Cristina.
El: Nu.
Ea: Matilda.
El: Exclus.
Pauză.
Ea: Ana.
El: Termină.
Ea: Corina. Natalia. Ivona…Robinson.
El: Ascultă, Natalia, Ivona, Robinson…
Ea: Da?" (pp. 143-144).

Numele nu reprezintă decât un înveliş sonor („Mă numesc cum vrei tu, eşti mulţumit?") în spatele căruia El este nevoit să-i caute fiinţa. A trece dincolo de aparenţe, a învăţa să vadă dincolo pare a fi jocul propus de Ea. A cunoaşte înseamnă pentru El a învăţa prin simţuri şi a exprima în cuvinte, în timp ce pentru Ea înseamnă a pătrunde într-un univers al „irealităţii imediate", acolo unde lumea îşi pierde contururile ferme şi orice poate îmbrăca orice formă:

„El: Ai dormit la mine, m-ai dezbrăcat, ţi-am împrumutat fierul de călcat, vreau să ştiu cum te cheamă cu adevărat.
Ea: La ce bun?
El: Pentru că… pentru că… pentru că am chef să te cunosc, la naiba, poftim!
Ea: Ţi-am spus doar, n-ai decât să-mi alegi un nume" (p. 145).

Pe parcursul celor nouă nopţi promise în urma intrării personajului în jocul seducţiei şi al cunoaşterii, Ea va lua forma

dorințelor lui. Asemeni lui Mefistofel, îi deschide calea spre o altă existență, îi oferă acces la cunoașterea absolută prin treptata dematerializare a personajului, prin obișnuirea cu absența, cu liniștea, cu non-cuvântul: „Ea: Nouă nopți pot fi nouă vieți" (p. 148). Ca în orice joc, se observă maxima ei capacitate de a lua orice formă, de unde succesiunea de nume, de ipostaze ale feminității. Inițiativa ludică de la sfârșitul primei nopți de a se ascunde, de a nu răspunde provocărilor din exterior sugerează chiar lipsa totală de formă, de consistență pentru toți ceilalți: „Nu suntem deloc, suntem nicăieri" (p.150). Jocul acesta se va transforma în cea de a șaptea noapte în condiție asumată de către personajului masculin:

„Ea: Of, da' spune ceva, chiar exagerezi… Doar nu ți-am făcut nimic.

El: (*invizibil, vocea sa răsună de peste tot*) Ba da.

Ea: Ba nu.

El (*invizibil*) Ba da.

Ea: Ce-ar fi să facem pace?

El (*invizibil*) Nu.

Ea: Am să-ți pregătesc de mâncare. Am să spăl şi vasele.

El (*invizibil*) N-am nevoie." (pp. 164-165).

Statutul incert al personajului feminin s-a configurat mai clar în varianta adaptată pentru televiziune semnată de Liliana Cristian, prin jocul de lumini şi umbre, prin relația dintre chipul acoperit de văl şi pălărie din prima scenă şi imaginile succesive oferite ulterior, stând toate sub semnul noutății, al metamorfozei: alte costume, altă coafură, gesturi diferite. Acțiunea se desfăşoară în jurul patului imens, dominând încăperea, într-un decor minimal (perdele, bibliotecă, saxofon), care accentuează erotismul şi disponibilitatea ieşirii fiecă-ruia dintre ei din monotonia existenței. Atitudinile femeii (interpretată de Monica Davidescu) subliniază treptata inițiere a bărbatului într-un alt univers. La această sugestie contribuie jocul cromatic (alb/negru în antiteză cu petele de culoare, lumină/întuneric), fondul muzical (muzică de operă pe fundalul căreia se aud cuvintele din *Infernul* lui Dante: „Voi ce intrați aici lăsați orice speranță") şi raportul subtil care

se adâncește treptat între prezență şi absență. Bărbatul este provocat să renunțe mai întâi la cuvinte:

„Ea: Şi acum am să te întreb ceva… Ceva foarte important… Şi tu să-mi răspunzi în gând. Eşti gata?

El: …

Ea: a?

El: …

Ea: …

El: …" (p. 154).

Pasul următor înseamnă acceptarea absenței ei şi obişnuirea cu prezența ei iluzorie, imaterială:

„Pentru noaptea asta, îmi pare rău, dar nu pot să revin. Nu, pentru că nu ți-ai respectat promisiunile. Pentru asta, te iert. Şi ne vom vedea cu siguranță mâine. Da? Acum fii cuminte şi încearcă să te culci devreme. Şi încă ceva. Renunță la mica ta anchetă. N-ai să regăseşti niciodată nici cafeneaua lui Kiki, nici altceva… Renunță să mai cauți, bine?" (p. 163).

Finalul implică părăsirea definitivă a acestei lumi, intrarea în absență:

„Ea: Hai, gata. Lasă-i să aştepte puțin şi ieşi de-acolo.

El: Dar, pentru Dumnezeu, de unde vrei tu să ies? Eu sunt nicăieri şi peste tot. De fapt, nici măcar eu însumi nu mai ştiu unde sunt. Ai putea să-mi indici de unde îți vorbesc?

Ea: Da.

El (*invizibil*) De unde?

Ea: De nicăieri de peste tot" (p. 166).

În varianta semnată de Liliana Cristian, intrarea personajelor într-o nouă dimensiune (puternică, sugestia morții nu poate fi ignorată) este marcată prin vopsirea chipurilor celor doi în alb. Gestul amplifică ideea de mască funerară, dar şi de purificare.

Dacă El are un statut social şi profesional precis configurat, Ea va rămâne pe tot parcursul piesei o prezență şi o absență în acelaşi timp. Corporalitatea ei, frumusețea, banalitatea gesturilor intră în

contrast cu posibilitatea de a transcende spațiul și timpul, de a ști tot ce se întâmplă chiar absentă fiind, de a prevedea viitorul. Ea vine de nicăieri și ia orice formă dorește el. Treptata lui dematerializare implică acceptarea reîntâlnirii cu ea doar în spațiul închis al camerei, refuzul de a acționa în afară, transgresarea limitelor percepției prin simțuri, depășirea comunicării prin cuvânt, progresiva anulare a corporalității până la ieșirea totală din timp:

„Ea: Am devenit două glasuri, pur și simplu două glasuri în zbor.

El: Mai mult decât atât.

Ea: Mai mult decât atât, ce?

El: Mai degrabă două zvâcniri de aripi în zbor.

[…]

Ea: Cât timp a trecut între răspunsul tău și ultima mea întrebare?

El: Ți-am răspuns înainte ca tu să-mi pui întrebarea." (p. 169).

Ultima scenă se configurează exclusiv prin tehnici care să sugereze absența. Indicația regizorală inițială („Camera este goală, în semiîntuneric. Se aud voci răsunând în exterior" (p. 171)) plasează desfășurarea reprezentației într-un spațiu pustiu. Scena nu mai este locul în care se întâmplă ceva, ci un univers care confirmă dematerializarea personajelor, absența lor definitivă, lipsa vieții. Acțiunea nu este nici măcar mimată, ea nu există. Sugestia este că întreaga umanitate a fost redusă la niște voci: Prima voce, Vocea comisarului, Vocea doamnei Bilaus, O voce de bărbat hotărât, Vocea domnișoarei, Vocea tânărului. Pierderea corporalității poate sugera caracterul iluzoriu atât al existenței cât și al ființei, deoarece nimeni nu pătrunde în scenă, nici măcar în momentul în care ușa „se întredeschide" și „se lovește de un scaun": „Nimeni nu intră în cameră. Camera rămâne goală, luminată doar de razele care au pătruns în momentul deschiderii ușii. Un miros puternic de mere pătrunde în sala de spectacol și se aude, poate, un saxofon în depărtare." (p. 173).

Personajele au *tendința de a dispărea treptat, de a rămâne simple voci.* În încercarea lor disperată de a nu fi înghițite de neantul

existenței, ele sunt reduse la actul uman al vorbirii. În *Paparazzi…* de exemplu, în indicațiile scenice inițiale există două personaje desemnate exclusiv ca fiind „voci": Vocea șefului și Vocea orbului. Cea dintâi aparține unui personaj absent scenic, dar care are o deplină coerență în gesturi și gândire. El dă ordine, coordonează activitatea lui Paparazzo 1, se poate încadra chiar într-o tipologie. Pare a fi patronul unei reviste mondene, dorește nu doar exclusivitatea știrilor, ci și profit; lipsit de scrupule, este interesat doar de ceea ce este excepțional ca știre de presă în viața celorlalți, dar își protejează angajații. A doua voce este a unui personaj care suferă de mania de a telefona la întâmplare și de a-i interoga pe ceilalți despre detaliile locurilor în care se găsesc. Deși orb, pare a cunoaște la fel de bine, dacă nu chiar mai bine decât interlocutorii lui, aspectele realității la care propriu-zis nu are acces:

„Vocea: V-am sunat din nou pentru că… hm, e ciudat, dar am avut un fel de intuiție…Mi-am spus că poate sunteți încă acolo… Și sunteți încă acolo, fără îndoială. Și mă auziți, dar nu vreți să-mi răspundeți. Dar nu-i nimic. În orice caz, să știți că sunt foarte fericit că pot să vă vorbesc. Efectiv, foarte fericit. Să vă vorbesc și să știu că ați decis totuși să luați autobuzul următor… Domnișoară, cerul nu e deloc înstelat, nu-i așa?

Femeia desculță: Nu.

Vocea: E mai degrabă întunecat în acest moment, nu?

Femeia desculță: Da.

[…]

Vocea: Sunteți singură acolo în stație?

Femeia desculță: Da.

Vocea: Și strada? E cu dublu sens?

Femeia desculță: Da." (p. 238).

Se remarcă în *Paparazzi…* numărul mare de scene în care apar aceste „voci" precum și funcția importantă pe care dramaturgul le-o atribuie, deoarece pe parcursul piesei ele se multiplică. Mai multe personaje sunt înlocuite de „voci" care vorbesc, își dau cu părerea despre catastrofa care urmează să aibă loc (dispariția pământului în

urma implozie soarelui) și despre consecințele acesteia. Există: „O voce de reporter care transmite în direct", „Vocea unui prezentator", „Vocea profesorului Pandolfi", „O altă voce de jurnalist", „Vocea unui înalt funcționar", „Vocea unui jurnalist excitat" etc. Mai mult de jumătate din scena 9 are în centru doar voci. Prezența umană a fost redusă la ceea ce vocea poate emite. Lipsa de corporalitate poate sugera „dispariția contactului uman"[135], debusolarea personajelor intrate într-o situație fără ieșire, tragică (sfârșitul iminent al lumii), dar și treptata însingurare a ființei care poate duce la non-existență. Patroana de cafenea ajunge să vorbească despre sine nu ca despre un altul, precum personajele la Pirandello, ci ca despre cineva care nu mai există:

„Cei doi intră în cafenea. În spatele tejghelei stă PATROANA, aeriană, privind în gol. Pe toată durata scenei ea rămâne cufundată în lumea ei.

OMUL CU CUTIA DE SAXOFON: Bună seara.

OMUL CU CUTIA DE VIOLONCEL: Bună seara.

PATROANA: *Nu sunt aici.*" (p. 218).

De la a nu mai fi într-un anumit loc până la a nu mai fi deloc distanța este minimă. De remarcat rămâne aceeași capacitate a personajelor de a traversa condiții diferite, de a deveni pe parcursul piesei altcineva: vedeta urmărită de Paparazzo 1 în scena inițială devine în scena 8 Femeia desculță, iar Omul închis în sac se dovedește a fi Profesorul Pandolfi de la Observatorul astronomic din Geneva. De la discursul științific al vocii profesorului Pandolfi din scena 9 (Da! este vorba de o implozie solară care a început acum câteva ore, deci extrem de recent", „[…] este dificil să apreciem acum consecințele acestui fenomen care a început să se producă de altfel în lanț în galaxia noastră" (p. 240)) se trece în scena următoare la un semi-dialog în care limbajului verbal i se răspunde prin elemente ale unui alt cod:

„PAPARAZZO 2: Domnu'…

OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm…

[135] Olivier Suad, *op. cit.*, p. 50.

PAPARAZZO 2: Ați fost cumva bătut?

OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm…

PAPARAZZO 2: Pot să fac ceva pentru dumneavoastră?

OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm…" (p. 249).

Dacă nu este redus la condiția de voce, personajul apare captiv, în imposibilitatea de a acționa normal. E incapabil să se apere de reacțiile brutale ale celorlalți:

„OMUL CU CUTIA DE VIOLONCEL *lovește cu picioarele într-un sac în interiorul cărula ghicim o formă umană. În apropiere: un automat de distribuit băuturi.*

OMUL CU CUTIA DE VIOLONCEL: Liniște! Liniște! Am zis liniște!

Victima geme.

OMUL CU CUTIA DE VIOLONCEL (*mai lovește de câteva ori*): nu vrei să taci, da? Nu vrei să taci, fir-ai al dracului! Taci sau nu taci?

Victima geme" (pp. 244-245).

Vocea reprezintă, în viziunea lui Olivier Suad, „un personaj la frontiera «descompunerii», fără corp, o formă într-un sac, un limbaj animalic și, mai mult, abandonat de toți"[136].

Imaginea omului închis, victimă a agresiunii celorlalți, care nu poate sau nu vrea să mai comunice, apărea și în *Spectatorul condamnat la moarte*, unde autorul piesei era adus în scenă cu un sac în cap și cu un căluș în gură și refuza să răspundă agresiunii celorlalți. Acolo tăcerea era un mod de exprimare a revoltei. Chiar dacă în *Spectatorul condamnat*… imaginea omului legat și mutilat exprima ideea că autorul, odată terminată opera, se închide în propria tăcere (chiar dacă intențiile îi pot fi deformate), se observă aceeași tendință de reducere a ființei umane la un statut inferior într-o lume în care dacă nu ești călău devii victimă a celorlalți.

Toate personajele din *Paparazzi*…, mai puțin cei doi Paparazzi, simboluri ale ființei ce trăiește doar în rutină, au reacții

[136] *Ibidem*.

stranii, imposibil de explicat în baza logicii. Ei par asemenea unor păpuși al căror mecanism interior s-a defectat, astfel încât gesturile și reacțiile le sunt deformate, imposibil de coordonat. Universul uman din *Paparazzi*... stă sub semnul acțiunilor grotești, lipsite de sens. Mișcările oamenilor și ale obiectelor sunt imposibil de anticipat: există intersecții care dispar, un Automat de băuturi își pune probleme existențiale, „o locomotivă nebună dă buzna în gara centrală total pustie". Descoperim o gară prin care „nu va mai trece niciodată niciun tren" și un cerșetor purtând o pancardă cu un textul conținând „o greșeală strecurată probabil involuntar": „Nu-mi da-ți nimic" etc.

În *Teatrul descompus*... se întâlnea aceeași tehnică a reducerii personajelor la simple voci. Dacă în *Paparazzi*..., vocea își păstrează autonomia, în sensul că presupune în spatele ei un singur personaj, în *Teatrul descompus*..., ființa umană își pierde inclusiv individualitatea, devine masă indistinctă. „Vocea" se metamorfozează în „Voci în întuneric I, II, III", „Voci în lumina orbitoare I, II", iar discursul este fragmentat, sugerând lipsa de coerență și individualitate resimțită de omul contemporan. În *Voci în întuneric I* se naște un dialog ale cărui replici sugerează un univers marcat de absurd. Personajele sunt lipsite de configurație corporală și totuși, unul dintre ele se confruntă cu treptata devorare a propriului trup de către un animal ciudat, „cu patru guri", la fel de imaterial ca și el, dar de o cruzime extremă:

„[...] Am încercat aproape totul cu el. Am vrut să-l învăț să devină vegetarian..." // „Ah, cât de ușor mă simt, a ajuns acu' la inimă." // „Am încercat să-l învăț să bea apă. Ei, bine, vă puteți imagina că făptura asta nu se atinge niciodată de apă?" // „E la gâtul meu acum." // „Și de fapt, dacă o să-l priviți mai bine, o să vedeți chiar că trăiește fără să respire." // „Văd că mă privește drept în ochi. Credeți că se pregătește să-mi smulgă limba?" // „Da, dar cuvintele dumneavoastră n-o să le uite niciodată." (p. 15).

Statutul celor două personaje este incert. Ele au în spate o biografie, un nume („Știți, eu am fost medic militar." // „Zău? Iar eu am lucrat pentru secția de furnituri sanitare." // „Numele meu este

Vernescu, doctor Vernescu." // „Încântat de cunoștință. Eu mă numesc Bartolomeo." (p. 14)), dar acestea nu le conferă o identitate propriu-zisă, ci reprezintă doar carcasa care le ajută să păstreze aparențele normalității, prin clișee ale conversației cotidiene. În spatele lor nu se află nimic altceva decât voci asistând neputincioase la o situație gravă: propria devorare.

În *Voci în întuneric II*, personajelor le este răpită chiar și minima identitate socială oferită de nume și profesie; ele vin de niciunde și se îndreaptă către nicăieri, traseul lor instituind un spațiu din care nu pot sau nu mai știu pleca, deoarece demersul lor de a evada este sortit eșecului. Mișcarea în cerc, repetată la infinit:

„Ne-ntoarcem dacă vrei.
Bine, da' e rându' tău să pipăi urmele.
Da mâine încercăm din nou, nu?
Absolut.
Și dacă se prind că ne-am întors?
N-au cum. Important e să găsim să fie aceeași gaură când sărim zidul." (p. 49) le întreține impresia că sunt încă libere de a acționa („Important e că suntem liberi"). Această libertate se dovedește iluzorie. Treptata lor debusolare, orbirea, reducerea capacității de a recunoaște drumul de întoarecere doar prin ceea ce oferă simțul tactil și olfactiv sugerează că personajele au devenit spectre rătăcitoare într-o lume agresivă (întuneric, țipete) din care evadarea nu poate avea loc.

Lipsa de corporalitate, reducerea exclusiv la expresia verbală sugerează viețuirea într-un univers anihilant, opresiv, în care personajele nu mai păstrează nici măcar imaginea celorlalți, ci trăiesc sub spectrul neființei. Discursul, la rândul său, e marcat de semnele neantizării. Limbajul nu mai exprimă realitatea, ci reprezintă o suită de sunete în spatele cărora fiecare se închide în propriul univers obsesional, comunicarea fiind aproape anulată. Iubirea se dovedește act mecanic, întâmplător (ca în *Voci în lumina orbitoare I*), libertatea este anulată (*Voci în întuneric II)*, oricine poate deveni călău pentru oricine (*Voci în lumina orbitoare I*). Se remarcă, de asemenea, pierderea

trăsăturilor umane care sunt transferate altor regnuri. În *Voci în întuneric III*, un animal polimorf, imposibil de definit („monstru", „câine", „gorilă", „jumătate câine, jumătate mistreț", „cal", „capră"), agonizând printre oamenii adunați în jurul lui și care pendulează între revoltă, curiozitate și imposibilitatea de a acționa pentru a-l salva, prezintă nu numai trăsături fizice umane, ci și trăiri specific umane. Umanizarea acestei ființe monstruoase augmentează sugestia pierderii trăsăturilor omenești de către cei care ar trebui să le aibă de drept:

„POLIȚISTUL: E cineva care l-a văzut viu?
BĂRBATUL CU SAXOFONUL: Nimeni.
FEMEIA ÎN BLEU: Ăsta a plâns înainte de a muri.
TRECĂTORUL GRĂBIT: Inadmisibil. Bestii ca astea, în plină libertate pe străzi.
OMUL CU TABLOUL SUB BRAȚ: Putea să ne devore pe toți.
BĂRBATUL CU SAXOFONUL: Ce mă neliniștește cel mai mult la el sunt coarnele.
POLIȚISTUL: Dar sunteți siguri că e mort?
FEMEIA ÎN BLEU: Eu am avut impresia adineauri că a clipit.
POLIȚISTUL: Aș vrea să știu, înainte de a muri, a strigat, a behăit sau a mugit?
ORBUL CU TELESCOPUL: Eu l-am auzit șoptind ceva.
POLIȚISTUL: Și ce-a zis?
ORBUL CU TELESCOPUL: A murmurat ceva, cred că a murmurat…
TOȚI: Ce? Ce? Ce?
ORBUL CU TELESCOPUL: … iertați-mă…" (p. 79).

Lipsind corpul, personajul dispare ca imagine pentru ceilalți. Rămân doar cuvintele care să trădeze atitudini sau să le exprime.

Această tehnică reprezintă o provocare deopotrivă pentru regizor și pentru actori, deoarece îi pune în fața unei situații limită. Anularea prezenței scenice înseamnă testarea limitelor reprezentației teatrale. Procedeul este tipic teatrului radiofonic. Regizorul este

constrâns să respecte indicațiile regizorale care închid clar personajul în lipsa de corporalitate, mizând pe alte limbaje (sunet, lumină/întuneric, miros). Pentru spectator, procedeul înseamnă acceptarea spațiului scenic vidat de prezența fizică a actorului și umplerea acestuia cu elemente care solicită alte simțuri decât privirea. Raportul tensionat instaurat între prezența și absența corporalității în *Teatrul descompus…*, *Frumoasa călătorie…* sau *Paparazzi…* implică inclusiv plăcerea de a provoca spectatorul să pătrundă într-un univers al reprezentației organizat diferit. Vorbind despre oameni fără oameni, Matei Vișniec avertizează asupra condiției ființei umane într-o societate anihilantă, unde ființa nu mai are timp să se descopere pe sine printre ceilalți, strivită fiind de multitudinea de aspecte ale existenței cărora trebuie să le facă permanent față. „Datorită acestor voci, magia scenei devine mai puternică, critica societății noastre mai acută și vorbirea, cuvintele redevin centrul textului și ne arată importanța poeziei pe care avem tendința să o uităm"[137], afirmă Olivier Suad.

Un alt tip de absență a personajului se configurează în *Trei nopți cu Madox*, text prin care Vișniec intră în dialog cu piesa lui Samuel Beckett *Așteptându-l pe Godot*. La fel ca și Godot pentru Vladimir și Estragon, „Madox nu este înainte de toate decât fructul speranțelor lor, solitudinilor, sentimentelor adesea reprimate din cauza excluderii și a intoleranței"[138]. La dramaturgul român, diferă însă forma de prezentare a dialecticii prezență - absență. Cine este așadar Madox, personajul care nu apare niciun moment în scenă, dar a cărui prezență bulversează timp de trei nopți viețile a cinci personaje dintr-o micuță localitate uitată de lume? În acest spațiu de la marginea mării, de unde nu se poate pleca, fiindcă trenurile nu opresc niciodată, dar din care toți visează să evadeze, existența personajului se materializează treptat din relatările celorlalte personaje. Acestea se întâlnesc în micul bar al lui Bruno și fiecare așteaptă răbdătoare să coboare pentru a le confirma povestirile. Toate poveștile gravitează în jurul necunoscutului a cărui identitate este relativ neclară:

[137] Olivier Suad, *op. cit.*, p. 49.
[138] Frederic Aim, „*Information Culturelles*", Mairie de Paris, 1 februarie 1995.

„GRUBI: […] Cum dracu' a zis că-l cheamă?
BRUNO: Ceva cu… C…
GRUBI: Sau ceva cu M?... Martin? Ma… Cu X… Max?
BRUNO: Ei, Max! Ceva cu K… Mak… Ma…
GRUBI: Are o tăietură în dreptul ochiului." (p. 121)

sau:

„BRUNO: Cum îl cheamă? Ți-a spus cum îl cheamă?
SEZAR: Mi-a zis… (*Se gândește puțin*) Da' am uitat…Ceva cu M…Cu X… Maxi… Xami…. Da' e un tip de treabă…Îmi ține de urât." (p. 128). Gesturile și acțiunile trimit toate la unul și același personaj, care s-a aflat în același timp în mai multe locuri:

„BRUNO: Tu nu pricepi că tipu' ăsta apare-n trei locuri deodată? He-he… Ți se pare de râs?
SEZAR: Da' ce, e-nterzis s-apari în trei locuri deodată? E vreo lege să n-apari în trei locuri deodată?
[…]
BRUNO: Nu… Ei și? Nu e cinstit să apari în trei locuri deodată. Și în același timp! Nu e frumos și nu e cinstit să fumezi în același timp în trei locuri deodată și să le zici la toți aceeași poveste și în același timp. Eu unu' nu cred că e normal și… (*Acces de tuse nervoasă*)" (pp. 131-132).

Madox ia forma dorințelor și frustrărilor fiecăruia dintre cele cinci personaje, le dă impresia că încă mai au ce povesti, că ceea ce fac (chiar faptul de a nu face nimic) chiar are un sens, că nu e niciodată prea târziu ca viața lor să se schimbe radical. Într-un loc unde niciodată nu se întâmplă nimic, Bruno, Grubi, Sezar, Clara și Măturătorul trăiesc trei nopți cu iluzia că există cineva pentru care spaimele, incertitudinile, rătăcirile, plictiselile lor contează. Acțiunile lui Madox sunt aproape identice:

„GRUBI (*Către Sezar*): Ți-a povestit chestia cu apa?
BRUNO: Că n-avea niciodată curaj să intre în mare?
SEZAR: Da.

GRUBI: Chestia cu podu' ți-a zis-o?
SEZAR: Cu podu'?
BRUNO: Podu'… podețu' de lângă casa cu părinții… când era mic și n-avea curaju' să-l treacă…
SEZAR: A, da! Și se privea tot timpu' în pârîiaș și se arunca în propria sa imagine din pârîiaș… și frate-său îl trăgea d-acolo… și…
GRUBI: De jucat, n-ați jucat nimic?
SEZAR: De unde știi?
BRUNO: Spune ce-ați jucat!
SEZAR: Am jucat șeptic american.
GRUBI: Și?
SEZAR: Ce?
GRUBI: Ai cam pierdut, nu?
SEZAR: Să zicem mai bine că n-am câștigat.
BRUNO: Da' el s-a scuzat, nu?
SEZAR: Da, a zis că el nu poate să piardă…
GRUBI: Știm figura cu jocu'… Și se simțea și nefericit, nu?" (p. 130).

Comportamentul lui rămâne neschimbat în prezența fiecăruia dintre cei cinci. Aceste gesturi minimale arată de cât de puțin are nevoie ființa pentru a simți din nou că trăiește. Într-o lume în care fiecare s-a închis treptat în universul propriilor singurătăți și ratări, Madox nu face altceva decât să-i scoată din încremenirea traiului cotidian. Dialogul dintre cei cinci implică și constatarea că, în realitate, foștii protagoniști ai celor trei nopți sunt chiar fiecare dintre ei și nu străinul misterios:

„SEZAR: Tipu' nu e chiar atât de vorbăreț. Dacă stau să mă gândesc bine… nu știu dacă a scos mai mult de zece vorbe pe noapte.
GRUBI: Da… Cred că mai mult am vorbit eu decât el…
BRUNO: Ce bestie!
GRUBI: Ce prost am fost!
BRUNO: Parcă tu ce puteai să-i spui?
GRUBI: Puteam, nu puteam… Treaba e că i-am spus…
SEZAR: Acesta are o șmecherie a lui… Se preface că vorbește… da' de fapt ascultă" (p. 140).

A nu mai putea comunica, a rămâne fiecare închis în universul eşecurilor personale şi al existenţelor vide este condiţia personajelor în *Trei nopţi cu Madox*. Madox ia forma pe care i-o dă fiecare în funcţie de necesităţile şi configuraţia sa psihologică. El este asemenea unei fantoşe pe care ceilalţi o umplu cu propriile speranţe şi laşităţi refulate. De aici frustrarea în momentul în care fiecare constată că tot ceea ce considerau a fi doar al lor (Madox ca întrupare a celor mai intime aspiraţii către o existenţă aşezată sub semnul normalităţii, nu al solitudinii) se dovedeşte simbolul aspiraţiei tuturor. Jocul în care „nimeni nu pierde şi nimeni nu câştigă" pe care îi învaţă Madox semnifică revenirea la o existenţă autentică, asumată.

Fiecare dintre cei cinci are un nume (Bruno, Grubi, Sezar, Clara) sau este desemnat prin ocupaţia pe care o exercită (Măturătorul), grefat pe o structură psihologică aproape identică. Cu toţii sunt fiinţe nefericite, resemnate cu existenţa cenuşie pe care o duc. Niciunuia dintre ei dramaturgul nu îi face portretul fizic, nu îi schiţează în didascalii gesturile sau trăsăturile particulare. Situaţia în cazul lui Madox este inversă: reprezentând o absenţă, dovedindu-se a sta sub semnul ubicuităţii, Vişniec îl închide într-un dat cert. Din relatările celor cinci, spectatorii află că el „are o faţă alungită", „o cicatrice la ochi", fumează foarte mult, are un ceas de argint şi un frate a cărui fotografie o poartă cu el, „povesteşte frumos", „îi era frică să treacă peste nu ştiu care pod" etc. Madox este mai viu, mai autentic decât fiecare dintre ei, absenţa sa este mai prezentă decât existenţa cenuşie a celor cinci. Şi totuşi, personajul nu numai că nu apare niciun moment în scenă, dar el nu există. Portretul fizic, datele biografice, aspectul exterior se dovedesc a fi suprema formă iluzorie în spatele căreia nu există nimic:

„BRUNO: Acu' e momentul! Dacă-l pierdem suntem pierduţi!
GRUBI: Pst! Ce dracu', acesta-i cu cineva…
SEZAR: Cum?
GRUBI: Ascultă… E cineva şi povesteşte ceva…
(Dinspre uşa încăperii de sus răzbat sunete surde, cuvinte confuze, râsete, exclamaţii.)
BRUNO: Nu se poate! Ăştia-s mai mulţi.
MĂTURĂTORUL: Da' nu e vocea lui…

MĂTURĂTORUL: Păi, asta-i vocea lui dom' Sezar… e dom' Sezar acesta!
SEZAR: Ce?
BRUNO: Are dreptate. Te văd, Sezar. Eşti dincolo… eşti dincolo cu…
SEZAR: Cuum?
BRUNO: Eşti dincolo da, eşti cu… Dumnezeule, eşti cu mine!
SEZAR: Ai înnebunit? Eu cu tine… da' el? E şi el cu noi?
BRUNO: Nu, el nu. Da' noi suntem toţi dincolo…
CLARA: Şi eu? Eu sunt şi eu?
BRUNO: Da.
MĂTURĂTORUL: Ia te uită! Da' asta-i vocea mea!
GRUBI: Nu se poate! Nu se poate, măi, gândiţi-vă puţin… Lasă-mă să mă uit şi eu…
BRUNO: N-ai decât. Suntem toţi dincolo şi jucăm iams.
CLARA: Iams? Şi cine câştigă?
(Din încăperea alăturată se aud din ce în ce mai puternic vocile personajelor care joacă iams. Ele sunt vesele şi gălăgioase.)" (pp. 147-148).

Viaţa însăşi se dovedeşte iluzorie, „viaţa e vis", iar fiinţa nu reprezintă decât o copie a altor fiinţe identice, localizate în spaţii diferite. Ea se poate dedubla, multiplica, plia sau înstrăina de sine în mod aleatoriu. Din această perspectivă, ceea ce reprezenta condiţia tragică a acestor personaje care nu puteau evada din universul propriilor obsesii şi ratări, se dovedeşte a fi doar existenţă absurd-grotescă, închisă într-o mecanică aberantă.

Al doilea final propus de dramaturg amplifică impresia unor universuri paralele în care vieţuiesc personaje identice, sortite eşecului şi aşezate sub semnul orbirii:

„NOTĂ: *Autorul propune un al doilea final pentru regizorii în căutare de efecte speciale. După replica lui* BRUNO *de la pagina 147, „Acu' e momentul! Dacă-l pierdem suntem pierduţi!", nu se va mai rosti niciun cuvânt. Personajele continuă să urce pe scară, care*

scârțâie înfiorător. Din când în când cei cinci se opresc și ascultă prelung. Fiecare este puțin aplecat înainte, încrâncenat și tensionat.

Ușa se deschide și de dincolo ies, ca dintr-o oglindă, un alt BRUNO, *un alt* GRUBI, *un alt* SEZAR, *un alt* MĂTURĂTOR *și o altă* CLARA: *acești «alter ego» sunt și ei înarmați, ușor aplecați înainte, încrâncenați și tensionați. Primul șir de personaje urcă, al doilea coboară. Cele două șiruri de personaje trec unul pe lângă altul fără să se vadă, fără să se atingă, ca și cum s-ar deplasa în două lumi paralele*" (p. 148).

Imaginea în oglindă a personajelor aflate în căutarea lui Madox se transformă în simbol al căutării de sine într-o lume în care personajelor nu li se mai oferă nicio șansă să se salveze. Căutarea de sine nu stă atât sub semnul eșecului, cât al lipsei de sens în condițiile în care identificarea lui Madox și întâlnirea cu el (deci cu sinele lor ideal proiectat în afară) devine imposibilă.

De la personaje fără un statut social sau fără o configurație psihologică ferm conturate, lipsite de o consistență precisă (precizată în datele fizice și de comportament), de la personaje aservite obiectelor sau acțiunilor executate (fără nume, asexuate, uneori simple voci), la ființe hibride, oameni și animale sau obiecte în același timp, până la personaje reduse definitiv la condiția de voci, mutilate prin absența corporalității sau ființe putând lua orice formă (respectiv, lipsa totală de formă), acesta este universul uman pe care îl propune Matei Vișniec.

Dacă Pirandello sonda în cele mai intime resorturi ale sensibilității umane, aducând pe scenă ființe aflate în căutarea adevăratei identități, descompuse într-o suită de imagini despre sine în fața celorlalți, măști nude care-și așează existența sub semnul căutării unei forme, Vișniec configurează adevărate spectre umane, victime ale sinelui sau ale celorlalți, pendulând între nevoia de a-și salva umanitatea și ispita de a se lăsa pradă propriilor lașități și instincte.

Capitolul III

LIMBAJUL VERBAL DIN PERSPECTIVA MODURILOR DE STRUCTURARE A LIMBAJULUI DRAMATIC MODERN

Specificul limbajului dramatic este determinat de situarea spectacolului teatral între elaborarea scrisă a textului literar și esența orală a artei scenice. Componenta sonoră a limbajului participă la sens, configurează o anumită atitudine față de lume. În interpretarea lui Pierre Larthomas, problematica propriu-zisă a limbajului dramatic înseamnă înțelegerea acestuia ca un „compromis": „limbajul dramatic constituie, prin natura sa, *un compromis între două limbaje, ceea ce este scris și ceea ce este spus*"[139]. Tradiția europeană a teatrului presupune anterioritatea textului. Cuvântului scris urmează să i se dea o corporalitate sonoră de către actorul evoluând pe scenă. Acesta își pune amprenta personală prin inflexiunile vocii, durata și modalitatea de a pronunța, particularitățile dialectale, de accent, intonație etc., prin instituirea unei relații personale între tăcere și cuvânt, între replicile „personajului" și distanțarea impusă actorului de concepția autorului /regizorului despre punerea în act a reprezentației etc.

Istoria teatrului consemnează momente în care precedența textului se reduce, iar accentul cade pe improvizație. Trebuie precizat însă că noțiunea de „improvizație" este, în cazul spectacolului teatral, relativă, deoarece, atât în commedia dell'arte cât și în alte mișcări teatrale ținând eliberarea actorului de constrângerile textului, există structuri stabile (de tip canava), nuclee dramatice de la care se

[139] Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procedés*, Presses Universitaires de France, 1990, p. 25.

porneşte. Nici la Pirandello, nici la Vişniec, textul nu pare să conţină constrângeri, dar nici nu dă o libertate totală. Pornind de aici, se poate urmări, pe de o parte, atitudinea dramaturgului faţă de limbă şi pe de alta, atitudinea regizorului faţă de textul lingvistic.

Ambii dramaturgi se înscriu în direcţia valorificării tuturor latenţelor conţinute de limbaj, aşezând în centrul lumii de sensuri pe care o creează cuvântul. Interesant este că amândoi, deşi construiesc textul din perspectiva reprezentaţiei, rămân la convingerea că până în momentul punerii în scenă, acesta trebuie privit (şi) ca operă de sine stătătoare. Pirandello în articolul intitulat *Teatru şi literatură* aduce în discuţie două atitudini diferite de raportare la cuvânt şi la textul teatral: cea care aparţine „domnilor autori dramatici, profesionişti ai teatrului" care „nu acceptă în ruptul capului să fie consideraţi literaţi, pentru că spun şi susţin că teatrul e teatru şi nu literatură" şi cea a dramaturgilor care concep o piesă inclusiv din perspectiva literaturităţii ei. Pirandello susţine înţelegerea teatrului ca o creaţie de universuri posibile configurată iniţial prin intermediul cuvântului şi dublată ulterior de modalităţi diferite de semnificare. La întrebarea dacă teatrul presupune o dimensiune literară, dramaturgul răspunde categoric da, pentru că altfel reprezentaţia nu ar fi decât o transpunere („traducere") a realităţii cu mijloacele specifice artei teatrului şi nu căutare a unui sens: „Ei scriu, nu de dragul textului, ci de dragul traducerii. Aşa stând lucrurile, *teatrul lor nu are câtuşi de puţin nevoie de literatură. Material pentru actori;* căruia actorii îi vor da viaţă şi consistenţă pe scenă. Ceva asemănător cu scenariile commediei dell'arte. *Dar, pentru noi, teatrul înseamnă altceva.*"

Aceeaşi poziţie, nuanţată fiind doar importanţa întâlnirii dintre textul dramatic şi subiectivitatea regizorului şi a actorilor care îl recreează pentru scenă, se întâlneşte la Matei Vişniec: „Singurul domeniu care reuşeşte să înţeleagă ceva din conştiinţă şi să înţeleagă omul este, cât de cât, literatura. *Teatrul face parte din literatură ca gen.*"[140], însă *„un spectacol important este o întâlnire miraculoasă*

[140] Lucia Dărămuş, *Matei Vişniec faţă în faţă cu Emil Cioran, Dacia literară*, anul XVI, nr. 61 (4-2005).

între mai mulţi artişti"[141]. Sau: „Scriind piese de teatru, nu uit niciodată că eu nu sunt decât primul strat al unei construcţii care va fi mult mai complicată [...] Cuvintele mele cerşesc încarnarea, iar lanţul încarnării este lung: regizorul, actorul, scenograful...[...] Când mă gândesc la atitudinea pe care am avut-o în toţi aceşti ani (am început să scriu teatru în mod serios prin 1977) faţă de textul dramatic, ca o bază literară pentru fenomenul mult mai complex al spectacolului, îmi dau seama că am rămas iremediabil un autor de modă veche. Un autor de modă veche este cineva care crede cu naivitate fatidică în puterea cuvântului şi în mesajul emanat din emoţia estetică a unei poveşti. *Cred că piesele mele pot fi citite şi astfel, de oameni avizi de poveşti, care îşi creează propriul lor moment teatral în singurătatea lor, aşezaţi într-un fotoliu cu această carte în mână*"[142]. Atitudinea lui Vişniec este evident polemică faţă de mişcările teatrale de avangardă care afirmă că textul nu este decât un accesoriu al spectacolului. Poziţia sa nu este singulară, se regăseşte la regizori precum Michel Vinaver sau la dramaturgi ca Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Marguerite Duras – pentru a ne limita doar la spaţiul cultural în care creează dramaturgul român, dar rămâne într-o anumită măsură în afara tendinţelor ultimelor două decenii. Această atitudine nu exclude o anumită neîncredere în cuvânt (ca producător de sens), jocul cu semnificantul sau desemantizarea sa, dar aceste atitudini ţin de dimensiunea ludică a textului.

1. Între traducere şi recreare

În cazul lui Matei Vişniec, problematica limbajului presupune şi discutarea consecinţelor adoptării limbii franceze ca matrice a redactării pieselor. Cea dintâi piesă, scrisă direct în franceză şi nu tradusă, este, conform mărturisirilor dramaturgului, *Frumoasa*

[141] Idem, p.14.
[142] Matei Vişniec, *Cuvânt înainte* la volumul *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Editura Paralela 45, 2005.

călătorie…. Pentru un scriitor care lucrează asupra textului („Creația e ceva viu”[143], „Creația e ceva viu, neprevăzut”[144]) „traducerea” dintr-o limbă în alta implică succesive transformări (amputări sau dilatări) și reveniri la textul prim. Nu este vorba de a oferi o altă imagine lingvistică lumii de sensuri inițiale, ci de a modifica însăși viziunea, unghiul de abordare a temei: „Nu se poate traduce un text dintr-o limbă în alta ca și cum ai vărsa un lichid dintr-un vas în altul. Practic, aproape fiecare frază în franceză are un «unghi de atac» diferit în română”[145].

Vișniec revine constant în interviurile sale asupra a ceea ce a însemnat pentru el asumarea limbii franceze din perspectiva creării în această limbă și asupra a ceea ce se întâmplă atunci când piesa este regândită și rescrisă în română: „... sensibilitatea limbii române se exprimă în continuare în scrisul meu și *numai forma este franceza*. Eu sunt în continuare un scriitor român; de altfel, scriu în franceză, după aceea *traduc în românește* deseori piesele pe care le scriu în franceză, între timp *ele evoluează* în cursul acestei traduceri și *revin la limba franceză*...” sau: „Cu limba franceză am învățat foarte mult pentru că este o limbă precisă, este o limbă unde nu poți jongla foarte ușor cu ambiguitățile, unde nu prea aveam chef să mă las dus de divagații și de limbă, ci controlam eu țesătura piesei, propriul discurs. *Am învățat să introduc tăcerea în piesele mele datorită limbii franceze, să încerc să provoc experiențe lingvistice;* de pildă, am scris niște piese scurte în care am suprimat gramatica... Trebuia să înaintez, navigând într-o sintaxă, într-o gramatică, într-un vocabular pe care le stăpâneam, dar nu foarte precis, de fiecare dată aveam nevoie de un ochi exterior, de o confruntare cu publicul, cu prietenii mei francezi care îmi citeau textele, îmi corectau greșelile, iar uneori nu le corectau, spunându-mi: uite, aici e greșit, dar e interesant, lasă așa”[146].

[143] Lucia Dărămuș, art. cit., p. 3.
[144] ibidem.
[145] *Matei Vișniec, Poète et dramaturge*, en français par Cornelia Bușoiu.
[146] Interviu de Lucreția Bârlădeanu, *Contrafort*, Chișinău, nr. 11 (97), noiembrie, 2002.

Criticii francezi au remarcat rigurozitatea și economia de mijloace lingvistice folosite în exprimarea ideilor ca trăsături specifice ale stilului lui Matei Vișniec: „limba acestui scriitor… este limpede, clară și în același timp bulversantă”[147], „precizia aproape maniacă a scriiturii vișnieciene se opune universalității sensurilor”, „cu o scriitură foarte clară, el revelează publicului universuri obsesionale și cu o construcție gramaticală simplă și epurată, face să percuteze ideile sale”[148]. Câștigând în precizie, în capacitatea de a percepe realitatea și de a o reîntemeia într-un limbaj percutant, de o simplitate maximă, prin frânturi de dialog ce redau discontinuitatea trăirii, limbajul își pierde însă capacitatea de a semnifica multiplu, se depoetizează: „Singurul inconvenient al acestei mutații e că am pierdut filonul poetic al limbii materne: dar asta mi-a dat puterea să-mi disciplinez gândirea”[149]. Se explică aici mecanismul care a declanșat noutatea formulei teatrale propuse de Vișniec, modul de constituire a specificării limbajului său dramatic. Textul se naște pentru el din întâlnirea personalității autorului cu un alt sistem lingvistic, pe care trebuie să-l domine ca și cum s-ar situa în interiorul lui și care își pune amprenta asupra scriiturii pentru că îl obligă să-și adapteze „sensibilitatea” la precizia carteziană a limbii franceze. Această imagine a limbii (și în plan secund a creației) care trebuie îmblânzită, dar care, chiar în momentul luării sale în posesie, se revoltă și își impune devorator forma și universul său de sensuri autorului e prezentă în numeroase piese ale dramaturgului: *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu-ntâi?*, *Mașinăria Cehov*, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* etc.

Aflat între două limbi, Vișniec nu poate concepe structura dramatică altfel decât „spartă”, în evoluție. O piesă ca *Teatrul descompus sau Omul*... este emblematică în acest sens. În limba franceză, ea se structurează din același colaj de dialoguri și

[147] Patrick Merle, *L'univers fascinant de Matei Vișniec*, *Le Méridional*, 2610, jeudi 14 Mars 1996.
[148] Cristian Auger, *Visniec: le chouchou!*, *Lyon Matin*, 1 iulie1992.
[149] Propos recuillis par Jean-Olivier Arfenillere, *Lyon Matin*, vineri, 29 mai 1992,

monologuri pe care îl regăsim şi la traducerea în limba română, însă numărul (cu unul mai puţin în versiunea românească) şi ordinea acestora diferă.

În textul în franceză există două monologuri ce nu se regăsesc în cel românesc. Unul aparţine Vagabondului, altul Omului cu oglinda, acesta din urmă dezvoltând ideea din nota introductivă de a construi un text – oglindă spartă a realităţii. În versiunea românească a fost adăugat un nou monolog, al Omului care vorbeşte în şoaptă, ceea ce confirmă lucrul pe text, re-punerea în discuţie a problematicii acestuia. Ca în orice proces, a retranscrie înseamnă a revizui, a îmbogăţi, în sensul regăsirii unor nuanţe lingvistice pierdute prin adoptarea unei alte limbi. Vişniec a vorbit deseori despre expresivitatea şi posibilitatea infinită de a-şi nuanţa ideile pe care i-o oferă limba română. Totuşi, există inevitabil şi pierderi în planul expresivităţii, deoarece în orice limbă cuvintele, pe lângă sensul de bază, dezvoltă şi o serie de conotaţii care se pierd la traducere. Astfel, un cuvânt precum *cafard* a fost tradus în româneşte *gândac* şi un titlu precum *L'Homme au cafard (Omul cu gândacul)* nu poate conota nimic pentru un receptor care nu are acces la text în limba originară. În franceză însă, cuvântul *cafard* înseamnă deopotrivă *gândac de bucătărie* şi *descurajare, gânduri negre*, iar expresia (care în cazul vorbitorului nativ de limbă franceză este automat activată la lectură) *avoir le cafard* desemnează starea de proastă dispoziţie. Iată cum un singur cuvânt poate sugera infinit mai mult pentru cunoscătorul de limbă franceză, accentuând încă din titlu multiplicitatea mesajului. Acelaşi lucru şi în sens invers: o piesă precum *Recviem* trimite, în limba română, încă din titlu, la o atmosferă gravă, solemnă, de jale ancestrală care dublează dimensiunea grotescă a universului reprezentat. În acelaşi timp, deoarece termenul desemnează şi „o compoziţie corală cu orchestră, alcătuită din mai multe părţi, scrisă pe textul liturgic al misei funebre", titlul trimite la modalitatea contrapunctică, de factură muzicală în organizare a textului. Astfel, ritmicitatea bucăţilor muzicale, a frazelor cu valoare simbolică, finalul circular etc. sunt procedee pe care cititorul/ spectatorul le pot intui din titlu. Aceste sugestii s-au pierdut la transpunerea în limba franceză,

piesa intitulându-se simplu *Le retour à la maison* (*Reîntoarcerea acasă*). Titlul desemnează acum doar spaţiul spre care aspiră „morţii patriei", e o întoarcere ce se va dovedi imposibilă şi, de aceea, simbolică.

În alte cazuri, traducerea înseamnă doar transpunere a sensului cuvintelor, nu şi redarea dimensiunii ludice a textului, aceasta pierzându-se (aproape) complet. Jocul cu sonorităţile limbajului nu e un act gratuit, căci modificările sonore au consecinţa asupra conotaţiilor. În *Le roi, le rat et le fou du roi*, dramaturgul ataşează la finalul piesei o astfel de listă de care regizorul se poate folosi pentru a amplifica latura comică, susţinând dimensiunea carnavalescă, de bufonerie a piesei. Singura condiţie pusă acestuia de dramaturg este de a „doza bine" efectele, orice exagerare conducând la anularea lor:

„Par ailleurs, le Buffon et le Roi aiment, parfois, «tordre» les mots. Je n'ai pas voulu abuser de la technique, mais tout metteur en scène désireux d'aller plus loin dans cette voie est libre de la faire, à condition de «bien doser». On peut obtenir des effets amusants, autant au niveau des mots que de certaines répliques. Voici quelque propositions:

parler / larper
personne / serponne
raconter / narcoter
frontières / tronfières
chevalier / vachelier
regarder / dégarrer
c'est fini / c'est nifi
patience / tapience
Ou, plus complexe:
La révolution a besoin d'un bouffon
La vérolution a seboin d'un foubon
Appelez plutôt les gardes pour me faire sortir
Allepez plutôt les ragdes pour me faire torsir."[150] (p. 56).

[150] „Pe de altă parte, Bufonului şi Regelui le place să „sucească", uneori, cuvintele. N-am vrut să fac exces de această tehnică, dar orice regizor care doreşte poate

Unele sunt simple jocuri de cuvinte, configurări de sonorități bizare care augmentează dimensiunea ludică. Altele, conțin sugestii mai profunde: asocieri semantice precum „raconter" / „narcoter" / „narcotiser" apropie actul povestirii de cel al anulării deplinului contact cu realitatea prin pătrunderea într-un univers al fantasmelor (a narcotiza pe cineva), fiind semnificative pentru plăcerea compensatorie, dar și „periculoasă" a zicerii.

Demersul traducerii presupune nu doar căutarea cuvântului potrivit, ci și transpunerea semnificațiilor într-o altă structură gramaticală, într-o nouă *forma mentis*: „aflat între două lumi… am descoperit că literatura nu este formată din cuvinte"[151]. Cuvintele nu reprezintă adesea decât lanțuri sonore golite de sens. Pentru a le reda capacitatea de semnificare, ele trebuie fie decontextualizate, rupte din inerția limbajului uzual, fie așezate în contexte inedite: „Când știi să construiești imagini și când ai idei, ai deja materia primă din care se face literatura."[152]

Oricât de fidel ar încerca Vișniec să transpună lingvistic în limba română piesele scrise în limba franceză (nu structural, pentru că dramaturgul însuși mărturisea: „De fiecare dată când traduc, eu rescriu. Este un exercițiu extraordinar, pentru că trec între două limbi, două sensibilități. *Uneori piesa se dezvoltă puțin.* În timp ce o rescriu în română revin și la textul în franceză"[153]), tiparul limbii în care se face traducerea își pune inevitabil amprenta asupra nuanțării semnificațiilor. De exemplu, în monologul *Omului cu calul* din *Teatru descompus…*, se observă în textul inițial preferința dramaturgului pentru modalitățile de emfatizare a discursului prin galicisme de tipul: „c'est…que": *„c'est* vous *qu'*il attend". Procedeul evidențiază complementul direct „vous", lucru care în română nu se întâmplă: „Ba da, ba da, calul vă așteaptă". În traducere, punctul de iradiere a

merge mai departe, cu condiția de a „doza" bine efectele. Se pot obține rezonanțe amuzante, mai ales în anumite replici. Iată câteva propuneri…".

[151] Cornelia Bușoiu, art. cit.

[152] *Ibidem.*

[153] *Este destinul meu să alerg între două limbi și două culturi*, interviu cu Dan Borcea, *Adevărul*, vineri, 2 februarie 2007, nr. 5152.

sensului este dat de reluarea locuțiunii adverbiale prin care se întărește afirmația, „ba da", care ar trebui să anuleze orice neîncredere a personajului asupra demersului calului, așa cum acesta este înțeles de către doamna Vernescu. „*C'est* alors *que*" („cred că *atunci*") față de „cred că" în limba română, evidențiază plasarea într-o temporalitate imprecisă a perturbării raporturilor normale dintre ființa umană și animal. În transpunerea lui „*c'est* pour cela *que* je ne sors plus" („*de asta* nu mai ies") în „Unde să mai ies? Cui să mai explic, ce?", interogațiile potențează asumarea unui dat implacabil. Acesta era determinat în textul francez de o situație precisă, în timp ce în română, se sugerează ideea unui destin cu valoare general-umană. Exemplele pot continua pentru a susține că nuanțele cad diferit în textul originar față de transpunerea în română și invers.

Viitorul anterior în limba franceză („Dans une demi-heure, le soleil se sera levé") implică o temporalitate din care ființa este deja exclusă, o acțiune pe care nu o poate controla. În traducere, opțiunea dramaturgului se îndreaptă către viitor, dar spre varianta impersonală a exprimării („Peste o jumătate de oră se va lumina de ziuă") care induce o posibilă interogație, neliniște a personajului în raport cu obiectivitatea momentului așteptat: Avea să se mai lumineze oare de ziuă? Personajul păstrează impresia participării afective la ivirea zorilor, participare marcată de anxietate.

Inclusiv la nivelul denominației se observă diferențe între cele două versiuni. Numele de „Monsieur Devin" este în franceză semnificativ, deoarece substantivul „devin" desemnează o persoană care pretinde că descoperă ceea ce este ascuns, care poate prezice viitorul, un clarvăzător, așadar. În limba română, numele dobândește conotații comice, personajul pierzându-și darul profetic, fiind numit „Domnul Carcalete". Ca substantiv comun, „carcalete" semnifică o băutură preparată din vin, sirop și sifon, amplificându-se deci sugestia de derizoriu sub care este așezat acest personaj, ros de o curiozitate aproape morbidă, la fel ca și doamna Vernescu.

Discursul accentuat impersonal din limba franceză se subiectivizează prin structuri colocviale de tipul: „ei, bine", „ei și ce", „pur și simplu", nuanțându-se în română. „*Je* l'enfourche et *on* quitte

la ville en galop" devine: „*N-am ştiut* niciodată că-i atât de simplu să încaleci pe cal. *Ieşim* din oraş în galop". Precizia descriptivă a acţiunilor, vizibilă în textul francez, lasă locul constatărilor de tip subiectiv („n-am ştiut"), receptorul având acces direct la gândurile şi experienţa personajului; de asemenea, pluralul „ieşim" sporeşte sugestia comuniunii totale de destin dintre fiinţa umană şi animalul misterios. Om şi animal formează o singură entitate, lucru amplificat în finalul variantei în limba română prin două enunţuri exclamative care nu apăreau în textul francez: „Cât orz! Câtă hrană pentru cai!". Prin ele se sugerează că percepţia realităţii este acum aceeaşi pentru om şi animal, cel dintâi asumându-şi destinul cabalin.

Ceea ce a fost perceput drept claritate şi concizie în exprimare poate proveni din predilecţia pentru folosirea structurilor impersonale, evidentă în momentul comparării variantelor din limba franceză şi din română. În cele mai multe cazuri, în textul românesc, personajele îşi asumă situaţia cu care se confruntă, lumea nu mai este privită obiectiv, ci din perspectiva unei conştiinţe aflate într-un permanent dialog cu lumea. Prin utilizarea frecventă în limba română a persoanei a II-a singular, spectatorul este luat drept martor, este avertizat sau provocat să raporteze la sine situaţia personajului. „Scriu întotdeauna pentru a nelinişti, nu pentru a linişti", afirma dramaturgul într-un interviu[154].

2. Sens şi deconstrucţie lingvistică

Cuvântul este purtătorul relaţiei încordate, distorsionate dintre fiinţa umană şi ceilalţi. În literatură, el nu semnifică niciodată univoc. Exprimând, ascunde totodată ceva fundamental despre cel care vorbeşte. Cuvântul nu poate lua orice formă, dar dobândeşte (aproape) orice sens pe care interlocutorul doreşte să i-l dea. Statutul de formă golită de o semnificaţie unică se face vinovat, în viziunea personajelor pirandelliene, de imposibilitatea fiinţei de a fi una în faţa

[154] *„Le Progrès. Journal réepublicain quotidien"*, 4 iunie 1992.

celorlalţi şi a lor. Tatăl în *Şase personaje...* explică regizorului şi actorilor condiţia de vehicul deformant al trăirilor pe care îl deţine cuvântul. Limba şi-a pierdut capacitatea de obiectivare a cunoaşterii:

„Tatăl: *Dar dacă de aici vine tot răul! De la cuvinte!* Cu toţii avem în noi o lume de câte şi mai câte; fiecare cu lumea sa de câte şi mai câte! *Dar cum putem să ne înţelegem, domnule, dacă în vorbele spuse eu pun sensul şi valoarea lucrurilor aşa cum sunt ele pentru mine, iar cel care mă ascultă le dă inevitabil sensul şi valoarea pe care o au la el, în lumea lui lăuntrică.* Credem că ne înţelegem; nu ne vom înţelege niciodată!" (p. 52)

Lumea este percepută subiectiv, fapt vizibil în relaţia directă om/ lume şi în raportul dintre om şi limbă, dar şi obiectiv, prin limbă. Anularea acestei percepţii obiective a lumii prin limbaj face imposibilă comunicarea şi înţelegerea pentru că înlătură sau „ecranează" modul real de a fi.

Orice exprimare prin cuvânt ajunge să închidă în faţa celorlalţi personajele într-o formă. În spatele acesteia, ele însă evoluează. Ceea ce simt, ceea ce vor fluctuează în infinite trăiri care, odată exprimate, îşi pierd valabilitatea deoarece sentimentele se modifică din nou, forma rămânînd mereu în urma conţinutului, ajungând să le încarcereze.

Dualismul Vieţii şi al Formei, „necesitatea Vieţii de a se turna într-o Formă şi imposibilitatea ei de a epuiza această Formă"[155] sunt evidente la Pirandello, inclusiv la nivelul limbajului. Cuvântul este pus adeseori în slujba construirii unei alte imagini despre sine în faţa celorlalţi. *Între a fi cineva / ceva şi a părea acel cineva nu este decât o problemă de formă, de exprimare prin limbaj verbal a intenţionalităţii.* În *Come tu mi vuoi*, Necunoscuta încearcă să descopere cine este cu adevărat în spatele imaginilor celorlalţi despre sine. Identitatea în ochii altora i se modifică în funcţie de ceea ce cuvintele exprimă. Între a fi / a părea / a nu fi, Cia / Lucia nu poate vieţui altfel decât într-o succesiune de ipostaze care, odată verbalizate, se modifică iarăşi:

[155] Adriano Tilgher, *op. cit.*, p. 28.

„Cia: […] Io *non sono Cia*, è vero? Io *non posso esser Cia*? […] Io *sonno Cia* – nova … in faccia a tutti avro il coraggio di gridare che *Cia sono io* – io – perché quella (indica il ritratto) non puo pi essere così – altro che in me!"[156] (p. 229)

Limbajul devine mască, astfel încât nu mai exprimă ființa. Va exprima o proiecție, o construcție despre sine. Cuvintele fiind simbolul constrângerilor exterioare, personajele lui Pirandello încearcă să le dubleze prin alte semne care să spună ceva despre adevărul ființei lor și despre încercarea de a deveni altele. Machiajul, vopsirea părului (*Îmbrăcați-i pe cei goi, Henric al IV-lea*) sunt alte modalități de semnificare a identității.

Cuvântul poate conferi statut de realitate aparențelor. Astfel se explică zbaterea lui Ciampa de a o convinge pe Beatrice de propria nebunie: a părea nebună echivalează cu a fi astfel, deși adevărații nebuni sunt cei care acceptă mistificarea realității în numele unor convenții. Pentru ceilalți, Beatrice este ceea ce va exprima despre sine, cuvintele instituindu-i nebunia:

„Ciampa: … Deve dimonstrare d'esser pazza – pazza davvero – da chiudere!

Beatrice: Pazzo da chiudere sarete voi!

Ciampa: Nossignora… Lei. Per il suo bene! E lo sappiamo tutti qua, che lei è pazza. E ora deve saperlo anche tutto il paese […] Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerrebe a me! Sferrare, signora, qua (indica la tempia sinistra col solito gesto) per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verita […] Cominci, cominci a gridare […] È pazza! – Ecco la prova: è pazza!"[157] (p. 192).

[156] „Cia: Eu nu sunt Cia, e adevărat? Eu nu pot să fiu Cia? […] Eu sunt Cia – cea nouă… am curajul să strig în fața tuturor că Cia sunt eu – eu – pentru că aceea (indică tabloul) nu poate să mai fie altfel decât în mine!"

[157] „Ciampa:T trebuie să le arăți că ești nebună – cu adevărat nebună – nebună de legat!

Beatrice: Nebun de legat vei fi dumneata!

Discrepanța dintre ceea ce exprimă cuvântul și ceea ce este ființa este dusă până la limită în piesele lui Matei Vișniec, în linia deschisă de Eugen Ionescu și de reprezentanții teatrului absurdului, mizând pe amplificarea, la nivelul cuvintelor, a imposibilității de a mai comunica a omului contemporan. Piesa *La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour* conține un remarcabil excurs despre sensul cuvintelor și felul în care omul contemporan se lasă purtat, manipulat de acestea. Cu cât gradul de libertate pare a fi mai mare, cu atât, la nivelul subconștientului, acționează stimuli producători ai unui anumit răspuns. Este și cazul cuvintelor, a căror forță este și mai puternică cu cât gradul lor de semnificare pare a se fi diminuat:

„LE METTEUR EN SCÈNE: … Une entrée au choix. Un plat au choix. Fromage on desert à la fin. Tu vois, la répétition du mot choix… Tu vois comme on est manipulé par des faux mots clef? Tout est un choix… La société ne cesse de nous rappeler que nous sommes des êtres libres, pas des bêtes, et que pour s'épanouir il faut absolument qu'on ait la possibilité de choisir […] Tous ces textes nous manipulent. Si tu fais l'analyse sémiotique de la textualité urbaine, tu découvres que tu n'as aucune chance… Ils sont déjà entrés dans ton subconscient et ils te manipulent comme ils veulent…"[158] (p. 43).

Ciampa: Nu, doamnă… Dumneavoastră. Pentru binele domniei-voastre! Și știm toți de aici că dumneavoastră sunteți nebuna. Iar acum trebuie s-o afle toată lumea… Mimați nebunia! Aș putea s-o fac eu, cum mi-ar mai plăcea! Să desferec, doamnă, aici (arată tâmpla stângă cu un gest firesc) toată coarda nebună, să-mi trag până la urechi tichia cu clopoței nebuniei și să cobor în piață ca să strig în fața lumii adevărul… Începeți, începeți să strigați… E nebună! Iată dovada: e nebună!".

[158] „Regizorul: O gustare la alegere. Un fel de mâncare la alegere. Brânză sau desert la sfârșit. Observi, repetiția cuvântului la alegere... Observi cum se poate manipula prin false cuvinte cheie? Tu reprezinți o alegere. Societatea nu încetează să ne amintească faptul că suntem indivizi liberi, nu animale și că pentru a ne fi bine este absolut necesar să avem posibilitatea de a alege… Toate aceste texte ne manipulează. Dacă faci analiza semiotică a textualității urbane,

Arta nu reprezintă altceva decât reînvestirea cu sens, redimensionarea valorii limbajului într-o lume aflată în permanentă mişcare şi metamorfoză. Regizorul din *La vieille*..., aflat pe poziţii diametral opuse Autorului, devine purtătorul de cuvânt al unei atitudini care implică revalorificarea limbajului comun. El visează să determine cuvântul să-şi reveleze forţa brută, originară – într-un sens foarte apropiat de cel despre care vorbea Antonin Artaud:

„L'AUTEUR: C'est quoi ça, CACOLAC?

LE METTEUR EN SCÈNE: Je ne sais pas. Mais c'est beau. Ça a de la musique, tu ne trouve pas? CACOLAC. Il ne faut jamais essayer de savoir ce que ca veut dire, CACOLAC. *C'est des mots en état vierge, le sens tue la virginité de la parole.*"[159] (p. 44).

Totul este text care trebuie descifrat („Tout est texte. Tout est littérature. C'est ville est un livre"[160] (p. 44)), în sensul că limbajul urmează a fi revalorificat din perspectiva noului raport care se creează între fiinţa contemporană şi cuvânt:

„LE METTEUR EN SCÈNE: Tu vois… *Il y a des mots sédentaires et des mots nomades…* Les mots stables, autochtones habitent la place, mais ils sont de temps en temps traversés par des mots passagers. On peut dire que le texte-mère, *le texte de base est visité par des mots-comètes…* Voilà, écris-moi une pièce avec ces mots! *Les mots qui nous dévorent… Par rapport à cette réalité textuelle, la littérature, c'est du caca, c'est une forme de débilité, c'est du non-sens...*"[161] (p. 44).

descoperi că nu ai nicio şansă… Cuvintele ţi-au pătruns deja în subconştient şi te manipulează…".

[159] „Autorul: Ce înseamnă asta, CACOLAC?
Regizorul: Habar n-am. Dar e frumos. E foarte muzical, nu ţi se pare?
CACOLAC: Nu e necesar să ştii ce vrea să zică, CACOLAC. Acestea sunt cuvinte virginale, sensul atinge starea originară a vorbirii.".

[160] „Totul e text. Totul e literatură. Acest oraş e o carte".

[161] „Regizorul: Vezi tu, există cuvinte sedentare şi cuvinte nomade… Cuvintele obişnuite, stabile stau locului, dar, din când în când, sunt traversate de cuvinte nomade. Se poate spune că textul-mamă, textul de bază, e vizitat de cuvinte-cometă… Scrie-mi o piesă cu aceste cuvinte! Cuvinte care ne devorează…

E pus faţă în faţă cuvântul care semnifică univoc şi cel care iradiază semnificaţii, se confruntă cuvinte uzate, stabile şi acele „cuvinte-cometă" înzestrate cu forţă pentru a recrea lumea. Cuvinte care devorează pentru că reîntorc fiinţa la starea primă de uimire, de conştiinţă a miracolului – acestea sunt cuvintele căutate de Regizor şi ele devin argumentul său în pledoaria pentru o reprezentaţie, concepută să dea formă „realităţii textuale", îndepărtându-se de literatură, de cuvântul scris deci, al cărui sens a fost pervertit prin uz:

„LE METTEUR EN SCÈNE: Et après? Lis-moi tout ca. Mais doucement. Concentre-toi et lis-moi cette étiquette comme si c'était un sonnet de Shakespeare…

L'AUTEUR: LAINE VIERGE. PURA LANA.100% COTTON. ALGODON. DOUBLURE FORRO LINING. 50% ACÉTATE. ACETATO. ACÉTATE. 50% VISCOSE. VISCOSA. VISCOSE.

LE METTEUR EN SCÈNE: ACETATE. ACETATO. ACETATE. VISCOSE. VISCOSA. VISCOSE. O, comme c'est beau! Oh, mon Dieu, comme c'est beau! Oh, mon Dieu, comme c'est beau ce texte que tu portes sur toi! Répète-moi ça!

L'AUTEUR: LAINE VIERGE. COTTON. ALGODON. DOUBLURE FORRO. 50% ACÉTATE. ACETATO. 50% VISCOSE. VISCOSA…

LE METTEUR EN SCÈNE: Plus tendre… VISCOSE, VISCOSA…

L'AUTEUR: FORRO, VISCOSE, VISCOSÉ, VISCOSA…

LE METTEUR EN SCÈNE: À la voix basse… FORRO, VISCOSE, VISCOSÉ, VISCOSA…

L'AUTEUR: FORRO, PRINCIPAL, VISCOSE, VISCOSÉ, VISCOSA…[162]

LE METTEUR EN SCÈNE: Ça, c'est ton âme, mon vieux. C'est la musique de ton âme. C'est le code secret de ton âme. C'est le

Raportată la această realitate textuală, literatura e un rahat, o formă de debilitate, un non-sens…".

[162] Sublinierea autorului.

mot de passe de ton âme. Tu te rends compte? Le mot de passe de ton âme était inscrit sur ta veste et tu ne savais rien, rien, rien, rien…"[163] (p. 46).

Fragmentul acesta poate fi interpretat din perspectiva unei anumite ironii la adresa Regizorului care găseşte mereu un alt sens, ascuns, în cel mai banal text, deformând astfel intenţia iniţială. Pe de altă parte, el reprezintă o pledoarie pentru regăsirea sonorităţii cuvintelor, a muzicalităţii lor originare; se poate vorbi despre o aşezare în lume a cuvintelor prin vocea umană (lucru vizibil în special în cazul artei actorului), dar şi de o desemantizare a lor pentru a le reda forţa iniţială.

Cuvântul scris se face uneori vinovat de mistificarea realităţii; dacă în cazul literaturii, a artei în general, limbajul întemeiază universuri compensatorii, în ceea ce priveşte istoria, el poate deforma adevărul, reconstruind, trucând realitatea. În *Ioana şi focul*, istoricii iluştri ai Parisului rescriu povestea Ioanei d'Arc şi refac imaginea Regelui Carol într-un limbaj de lemn care nu transmite decât o falsă informaţie istorică:

„RECTORUL (îi indică un paragraf): La pagina 124… unde vorbiţi de «apatia naturală» a regelui şi de "caracterul lui indecis"…
ISTORICUL 1: Da…

[163] „Regizorul: Şi mai departe? Citeşte-mi tot. Mai tandru. Concentrează-te şi citeşte-mi această etichetă ca şi cum ar fi un sonet de Shakespeare.
Autorul: Lână pură…
Regizorul: Acetat… O, cât e de frumos! O, Dumnezeule, cât poate fi de frumos! O, Doamne, cât de frumos e acest text pe care-l porţi pe tine. Repetă-mi!
Autorul: Lână pură…
Regizorul: Mai tandru… Vâscoză…
Autorul: Vâscoză…
Regizorul: În şoaptă… Vâscoză…
Autorul: Vâscoză…
Regizorul: Aşa, acesta-i sufletul tău, prietene. E muzica sufletului tău. E codul secret al sufletului tău. E parola sufletului tău. Înţelegi? Cuvântul-cheie al sufletului tău fusese înscripţionat pe haina ta şi tu nu ştiai nimic despre asta, nimic, nimic, nimic…".

RECTORUL: Înlocuiţi „apatie" cu „curaj"…, iar „indecis" cu „ferm". Asta va da… "curaj natural" şi „caracter ferm".
ISTORICUL 1: S-a făcut, domnule Rector.
RECTORUL: Iar la pagina 312… Unde aţi scris că… «Franţa lui Carol al VII-lea este o corabie fără cârmă»…
ISTORICUL 1: Am să schimb… Am să pun…«Franţa este o corabie a cărei cârmă este ferm ţinută de Regele Carol al VII-lea»…
RECTORUL: Şi mai jos, acolo unde spuneţi că regele Carol e prea stupid şi neînsemnat ca să fie măcar insultat…
ISTORICUL 1: Am să scriu că numai oamenii stupizi şi neînsemnaţi au îndrăznit să-l insulte…" (pp. 132-133).

Suspendarea dialogului înseamnă la Matei Vişniec, în planul uman, al vieţuirii, închiderea personajului în propriul univers. Cuvântul nu mai este altceva decât un lanţ sonor în spatele căruia nu se află nimic. În *Paparazzi*… un personaj precum Străinul răspunde invariabil la orice întrebare a celor care încearcă să intre în dialog cu el prin aceleaşi sintagme:

„PAPARAZZO 2: Sunteţi străin?
STRĂINUL: Shit.
PAPARAZZO 2: Turist?
STRĂINUL: Shit.
PAPARAZZO 2: E sfârşitul lumii, sunteţi la curent?
STRĂINUL: Shit.
PAPARAZZO 2: Asta-i tot ce aveţi de spus?
STRĂINUL: Yes.
PAPARAZZO 2: Căcat.
STRĂINUL: Shit.
PAPARAZZO 2: Căcat.
STRĂINUL: Căcat.
PAPARAZZO 2: Shit.
STRĂINUL: Shit, căcat.
PAPARAZZO 2: Bravo! It's OK. Suntem prieteni.
STRĂINUL: OK. Shit. Căcat." (pp. 231-232).

În cazul Străinului, stereotipiile de limbaj demonstrează afişarea ostentativă a unei anumite concepţii despre viaţă care se trădează prin indiferenţă şi cinism. Dezabuzarea este vizibilă nu doar în preferinţa pentru limbajul argotic, ci chiar în preferinţa de a se exprima în limba engleză (deşi interlocutorul foloseşte un cod diferit), ca modalitate de a-şi arăta disprețul pentru orice act de comunicare. Indivizii par a se simți în largul lor în spatele acestor cuvinte-vehicule aproape lipsite de încărcătură semantică pentru că aparența de interacțiune se păstrează fără a mai fi nevoie ca aceasta să se realizeze propriu-zis.

În *Les Partitions*…, limbajul nu înseamnă altceva decât reluarea unor structuri stereotipe ale comunicării cotidiene. Cuvintele sunt folosite inerțial. Personajele vorbesc pentru a păstra iluzia că încă îşi pot coordona singure existența, dar în realitate nu spun nimic. Reluarea în diferite forme a aceleiaşi interogații subliniază incapacitatea omului de a mai dialoga, incapacitate ascunsă sub aceeaşi aparență a interesului pentru ceilalți:

„LE VIEUX (*discrètement*): Et toi?
L'HOMME À LA SALOPETTE (*un peu irrite*): Et moi?
LE VIEUX: T'as dit quelque chose?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Moi?
LE VIEUX: T'as dit quelque chose, toi?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Moi!
LE VIEUX: Toi.
L'HOMME À LA SALOPETTE (*après un moment de réflexion*): Non.
LE VIEUX: Rien?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Rien.
LE VIEUX: Ah bon!
L'HOMME À LA SALOPETTE: Rien…
Pause
LE VIEUX: Et lui?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Lui?
LE VIEUX: Il a dit quelque chose, lui?

L'HOMME À LA SALOPETTE: Lui?
LE VIEUX: Lui. Qu'est-ce qu'il a dit, lui?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Rien.
LE VIEUX: Rien?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Rien. Rien du tout.
LE VIEUX (a L'HOMME À LA SALOPETTE): Et le gros?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Le gros?
LE VIEUX: Le gros, est-ce qu'il a dit quelque chose, lui?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Le gros?
LE VIEUX: Le gros, oui. Il a dit quelque chose, le gros?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Bof… Non.
LE VIEUX: Il n'a dit rien?
L'HOMME À LA SALOPETTE: Non, il n'a rien dit.
LE VIEUX: Merde. Et l'autre?"[164]

Scenele în care se ironizează sistemul de învățământ şi şcoala devenită „un eficace vehicul al ideologiilor"[165] refac atmosfera sufocantă care generează acumularea absurdă de informații din *Lecția* de Eugen Ionescu:

„LE PROFESSEUR: ... et Charles X
TOUS: 1757-1836.
LE PROFESSEUR: … oui, et…
TOUS: … entre 1824 et 1830…
LE PROFESSEUR: … durant…
TOUS: … 1814-1824…
LE PROFESSEUR: … car…
TOUS: 1824-1828!
LE PROFESSEUR: 25 juillet 1830!

[164] „Bătrânul (discret): Şi tu? // Omul în salopetă (un pic iritat): Şi eu? // Ţi-a zis ceva?// Mie? // Ţi-a spus ceva? // Mie! //Ţie.//Nu. // Nimic? // Nimic. // Bine // Nimic…// Şi el? // El? // El ţi-a zis ceva? // El? // El. Ce ţi-a spus el?// Nimic.// Nimic? // Nimic. Absolut nimic.// Şi grăsanul? // Grăsanul? // Grăsanul, da, ţi-a zis ceva? // Grăsanul? // Grăsanul, da. Ţi-a zis grăsanul ceva? // Hm…Nu. // N-a zis nimic? // Nu, nimic. // La naiba. Şi celălalt? "

[165] Stephen Bunard, art. cit.

TOUS: 1785-1795.
LE PROFESSEUR: … né…
TOUS: 1755-1824.
LE PROFESSEUR: … roi…
TOUS: 1814-1815…
LE PREMIER DE LA CLASSE: et ensuite 1815-1824…
LE PROFESSEUR: (gesticulation de chef d'orchestre): Quand…
TOUS: 1836! 1837! 1838!
LE PROFESSEUR: Et!
LE PREMIER DE LA CLASSE: Jusqu'à 1848…
LE PROFESSEUR: Quand…
TOUS: 1851
LE PROFESSEUR: Et puis…
TOUS: De 1852 a 1860.
LE PROFESSEUR: Tres bien! Et encore…"[166] (pp. 14-15).

Partea a doua a piesei reprezintă o acumulare de scene şi gesturi. Cuvintele sunt reduse la minim. Prin repetiţia lipsită de sens, terifiantă a unor sintagme fără conţinut se sugerează automatismul existenţei şi pierderea fiinţei într-o succesiune de întâmplări care o privează de trăirea autentică:

„JEAN: Je suis foutu.
EVA: Non.
JEAN: Oui. Oui. Oui.
EVA: Non…
JEAN: Foutu. Foutu. Foutu.
EVA: Aie! Aie! Aie!
JEAN: Pitié…
EVA: Impossible…

[166] „Profesorul: Şi Carol al X-lea?//Toţi: 1757-1836.//…da…şi…//…între 1824 şi 1830…//…durând…//…1814-1824…//…deoarece…// 1824-1828! // 25 iulie 1830! // 1785-1795 //…născut…// 1755-1824 //…rege…// 1814-1815…// Şi apoi … 1815-1824… // Când… // 1836!1837!1838! // Şi! // Până în1848…// Când…// 1851 // Şi apoi… // Din 1852 în 1860 // Foarte bine!Şi mai departe…"

JEAN: Pitié, pitié…
EVA: Impossible, impossible…
JEAN: Quand même… Quand même…
EVA: Jamais.
JEAN: Quand même. Pourtant. Toutefois.
EVA: Non. Jamais. Exclus.
JEAN: Pitié. Pitié. Pitié.
EVA: Oh, Jean![167]„

Scena aceasta, dintre cei doi îndrăgostiţi, Eva şi Jean va fi refăcută şi introdusă în mozaicul textual din *Teatrul descompus*… . Replicile ajung acolo să se succeadă agasant, o înşiruire de enunţuri scurte, cele mai multe de tip colocvial. Personajele nu fac propriu-zis nimic altceva decât să vorbească fără să comunice. Important nu este ceea ce spun, ci simplul fapt de a vorbi, de a menţine sugestia interacţiunii cu lumea şi cu ceilalţi. E o modalitate de a se sugera că, prinse în şuvoiul de întâmplări, sunt incapabile de a mai reacţiona altfel decât prin vorbire.

Deşi impresia de dialog rămâne, cuvântul nu înseamnă în cazul acestor personaje şi punerea sa în act. Nimeni nu face nimic în *Paparazzi*… pentru a-l elibera pe Omul închis în sac. La fel, logoreea gratuită a personajelor din *Buzunarul cu pâine* nu duce la salvarea câinelui. Vorbirea este o modalitate de a crea doar impresia interesului pentru soarta celuilalt, căci, în realitate, cuvântul înlocuieşte total gestul. În final, Omul închis în sac ajunge să converseze cu Vocea Orbului, reluând aceleaşi frânturi colocviale utilizate anterior de fiecare dintre ei (în cazul Vocii cu Bărbatul cu cutia de flaut şi cu Femeia Desculţă, în cazul Omului închis în sac cu Paparazzo 2).

Stereotipia vieţii cotidiene se manifestă şi în stereotipia limbajului, care ajunge să se autodistrugă: „Spune sfoară! / Sfoară. / De ce nu vrea? / Vreau. / Nu vrea şi gata. / Ba vreau. / De ce nu vrei să

[167] „Jean: Sunt terminat. // Eva: Nu. // Ba da. Ba da. Ba da. // Nu…// Terminat. Terminat. Terminat. // Vai! Vai! Vai! // Îngrozitor …// Imposibil…// Îngrozitor, îngrozitor…// Imposibil, imposibil…// Deşi…Deşi…// Niciodată // Uneori. Adesea. Tot timpul. // Nu. Niciodată. Exclus.// Îngrozitor. Îngrozitor. Îngrozitor. // Oh, Jean!"

spui sfoară? Până când să fiu generos? Până când să înghit toate astea? / Hai, spune sfoară. / Sfoară. / O să-i pară rău. / O să-ți pară rău. / Sfoară. / Așa nu se poate. / Hai, spune sfoară și gata. / Sfoară. / Cei dinaintea ta au spus toți sfoară. Așa să știi. / Sfoară. / Au spus sfoară și-au scăpat. / Hai, spune sfoară. / Sfoară" – p. 248. Această suită de enunțuri evidențiază chiar declinul limbajului. Comunicarea e în pericol, personajele nu se înțeleg pentru că nu mai sunt interesate de a se înțelege, de a se asculta. Fiecare aude doar ceea ce dorește, cuvântul a pierdut capacitatea de a semnifica universal. Cei mai obișnuiți termeni se pot transforma în instrumente de tortură, prin ei se poate nu doar umili, ci chiar anula interlocutorul, ignorându-i opinia. Părerea celuilalt nu mai are nicio valoare într-o lume dominată de forța brută. Deși teoretic înțeles de toți („*sfoară*" este un termen uzual), el ajunge simbolul forței agresive prin ignorarea totală a chiar actului verbal: „Îți jur că până la urmă tot ai să spui sfoară. / Sfoară… sfoară… sfoară…/ E păcat de dumneata. / Sfoară. / Ai să te iroseşti şi e păcat de dumneata. / Sfoară. / Mamă ai? / Sfoară. / E păcat de mama ta. / Sfoară" (p. 27). Ignorându-şi partenerul de dialog, limbajul celor doi ajunge să le exprime nimicnicia. Cruzimea, frustrarea, sentimentul forței sunt trădate prin expresii aparținând sublimbajului. Omul a dispărut, lăsând să se manifeste instinctul: „Scârbă ce eşti! / Sfoară./ Porc. Porc. Porc. / Sfoară. / Nimeni ce eşti! / Avorton! / Limbric! Zaț! / Sfoară. / În genunchi, puturosule!" (p. 29).

Există în *Paparazzi…* un personaj, Omul care trăiește pe trotuar și ascultă muzică la cască, a cărui funcție este de a arăta explicit atitudinea față de limbaj a ființei contemporane:

„OMUL CARE TRĂIEŞTE PE TROTUAR ŞI ASCULTĂ MUZICĂ LA CASCĂ:

[…]
Nu, domnii trecători nu ascultă niciodată nimic.
Domnii trecători nu ascultă.
Domnii trecători nu te ascultă.
Domnii trecători nu se ascultă.
Domnii trecători nu-ți vorbesc.

Domnii trecători nu-şi vorbesc.
Domnii trecători nu te privesc.
Domnii trecători nu se privesc.
Domnii trecători nu asta, nu aia" (pp. 222-223).

Primul enunț exprimă eșecul comunicării datorat incapacității oamenilor de a se mai asculta. Ceilalți sunt desemnați prin sintagma „domnii trecători". Formula dobândește, pe de o parte, încărcătură metaforică (sugerând statutul de homo viator al ființei), pe de alta, prin reluarea la începutul fiecărui enunț, primește o notă sarcastică. Dublarea negației („Nu, nu ascultă") este amplificată de adverbele și de pronumele negative („niciodată", „nimic") plasate la sfârșit și prin care se sugerează imposibilitatea depășirii acestei stări. Acumularea într-un enunț restrâns a unui număr mare de lexeme cu valoare negativă augmentează ideea exprimată. Aceasta va fi reluată și raportată la fiecare dintre actanții comunicării: „nu ascultă", „nu te ascultă", „nu se ascultă". Trecerea de la o situație generală („nu ascultă") la una particulară exprimă ideea că oamenii nu numai că nu se ascultă între ei, dar își ignoră propriile nevoi de comunicare. Finalul închide umanitatea într-o mecanică a gestualității restrictive: „nu asta, nu aia".

Dramaturgul nu acordă însă Omului care trăiește pe trotuar și ascultă muzică la cască șansa privirii lucide, critice asupra existenței. Vișniec nu face din acest personaj purtătorul de cuvânt al viziunii sale, deoarece personajul nu lansează un avertisment, ci face o constatare. Acesta nu își modifică în niciun fel atitudinea, rămânînd închis într-o suită de stereotipii verbale:

„OMUL CARE TRĂIEŞTE PE TROTUAR ŞI ASCULTĂ MUZICĂ LA CASCĂ:

[…]
Prea puțiți domnule trecător, a Coco.
Prea puțiți domnule trecător, a Lancôme.
Prea puțiți domnule trecător, a Cacharel.
Prea puțiți domnule trecător, a Yves Sain-Laurent.
Prea puțiți domnule trecător, a Givénchy.
Prea puțiți domnule trecător, a Rochas.

Prea puțiți domnule trecător, a Christian Dior.
Prea puțiți a căcat…" (p. 223).

Cuvântul nu mai exprimă o stare de fapt. E vorba doar de exersarea limbajului din pură gratuitate, fapt demonstrat de repetarea aceleiași sintagme. Modificându-se finalul, trecerea ultimă de la numele unor mărci celebre de parfum la un cuvânt neliterar nu reprezintă decât un exercițiu de asociere verbală aleatorie.

Relația fiind ruptă între semnificant și semnificat, limbajul verbal poate fi înlocuit printr-un alt cod stabilit de comun acord de către partenerii de dialog. În *Paparazzi*... situația este determinată de imposibilitatea fizică de a vorbi în care se află unul dintre personaje (Omul închis în sac), ceea ce impune stabilirea unor reguli simple de comunicare:

„PAPARAZZO: Ce vreți să spuneți cu asta, „mmm"? Nu înțeleg absolut nimic.
OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm…
PAPARAZZO 2: Ce dracu… Ascultați-mă, dacă credeți că pot să vă fiu de folos într-un fel sau altul, spuneți de două ori „mmm".
OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm… mmm…
PAPARAZZO 2: A, e bine! Bravo! Vedeți, se poate… Deci, dacă sunteți încă în viață…
OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm…
PAPARAZZO 2: O clipă… Ascultați-mă bine… Deci, dacă înțeleg bine, sunteți legat și vi s-a pus și un căluș în gură, nu-i așa?
OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm…
PAPARAZZO 2: Așteptați, lăsați-mă întâi să vă pun întrebarea. (*Scurtă pauză*) Mă auziți? (*Scurtă pauză*) Deci, dacă sunteți legat, faceți de trei ori „mmm".
OMUL LEGAT ÎN SAC: Mmm, mmm, mmm.
PAPARAZZO 2: Foarte bine. Ne înțelegem. Și dacă aveți un căluș în gură, faceți de patru ori „mmm".
OMUL ÎNCHIS ÎN SAC: Mmm, mmm, mmm, mmm." (p. 250)

În *Frumoasa călătorie…*, negarea cuvântului este voluntară, personajul feminin provocându-l pe cel masculin să intre într-un joc al comunicării non-verbale, printr-o treptată comuniune telepatică:

„EA: Spune a.
EL: a.
EA: Mai tandru: a.
EL: a.
EA: În șoaptă: a.
EL: a.
EA: Vreau un dulce : a.
El: a.
Ea: Spune a ca și când ai spune că mă iubești.
EL: a.
EA: Spune a ca și când ai spune că n-ai să mă iuți niciodată.
EL: a.
EA: Spune a ca și când ai spune că sunt frumoasă.
EL: a.
EA: Spune a ca și când ai spune că ești un dobitoc.
EL: a.
EA: Spune a ca și cum ai spune că mă dorești.
EL: a.
EA: Spune a ca și cum mi-ai spune mi-ai spune rămâi.
EL: a." (p. 152).

Ceea ce poate părea act gratuit (totul stând sub semnul lui „ca și când", „ca și cum"), un joc al protagoniștilor cu sonoritățile limbii prin care se sugera convenționalitatea acesteia, se transformă treptat în anulare totală a limbajului. Aceasta se produce prin limitarea actului comunicării la nivelul gândurilor, nu și la cel al concretizării acestuia prin expresie sonoră; se poate vorbi în acest caz de o mimare a limbajului articulat și de reducerea lui la stadiul volitiv de producere a cuvintelor:

„EA: Și acum să te întreb ceva… Ceva foarte important… Și tu să-mi răspunzi în gând. Ești gata?
EL: …
Ea: a?
EL: …
Ea: …
EL: …" (p. 154).

Este punctul maxim în teatrul lui Vişniec când se pune sub semnul întrebării capacitatea cuvântului de a exprima realitatea. Situaţia este cu atât mai gravă, cu cât nu e vizată punerea în cuvânt a lumii exterioare, ci universul trăirilor şi sentimentelor umane. Ceea ce personajele pirandelliene clamau, incapacitatea fiinţei de a exprima nedeformat prin limbaj tumultul vieţii interioare, este dus de personajele lui Matei Vişniec către ultimele consecinţe: dezintegrarea limbajului până la anularea sa totală. Nu este vorba de o metacomunicare în care folosirea cuvintelor devine superfluă, ci de un act în care oricine poate şti, subînţelege şi exprima orice prin repetarea unui sunet unic, ceea ce scoate actul vorbirii de sub apanajul exclusiv al fiinţei umane. Putând fi emisă de orice mecanism, suita de sunete se transformă în antilimbaj. Dramaturgul refuză astfel anumitor personaje rămânerea în cadrul condiţiei umane. Singura excepţie se găseşte în *Frumoasa călătorie…*, unde descătuşarea de cuvânt poate fi pusă (şi) în slujba treptatei iniţieri a personajului masculin în moarte.

Deconstrucţia lingvistică lasă deschis drumul regizorului şi al spectatorului către noi modalităţi de reliefare, respectiv de decodare a sensului. Regizorul trebuie să găsească soluţii pentru înlocuirea limbajului verbal cu alte tipuri de limbaje scenice. Poate fi vorba de tehnici care au în prim-plan actorul, dezarticularea limbajului urmând să fie sugerată de acesta prin forme interjecţionale, articulări gestuale sau prin mimică, pantomimă etc. Alteori utilizarea acestor tehnici ţine de îndemânarea şi originalitatea regizorului care poate înlocui (parţial) cuvântul prin muzică, dans, obiecte-simbol de tipul funiei în *Bine, mamă...*, al violoncelului în *Dar cu violoncelul...* etc.

În ceea ce priveşte spectatorul, Vişniec lansează o adevărată provocare faţă de receptarea pasivă a reprezentaţiei teatrale, deoarece acesta este nevoit să caute sensul fără medierea permanentă a cuvintelor. Acestea sunt tratate ca expresii ale limbajului teatral aflate pe acelaşi plan cu alte mijloace de semnificare. De exemplu, în spectacolul după piesa *Femeia ca un câmp de luptă…*, realizat de regizorul Mihai Fusu cu actorii companiei franceze de teatru Fisarfie la Chişinău în septembrie 2005, căutarea unei modalităţi de depăşire a crizei prin care trec cele două personaje, Dorra şi Kate, se face prin dublarea rolului fiecăreia dintre cele două actriţe, astfel încât prima şi

ultima scenă a reprezentaţiei au în prim-plan patru şi nu două personaje. Pe parcursul spectacolului, se suprapun cele două prezenţe diferite care simbolizează acelaşi personaj, dar în ipostaze distincte. S-a vorbit despre această strategie ca despre o „modalitate de a spulbera unitatea prezenţelor scenice”[168]. Imposibilitatea de a comunica prin cuvânt, traumatismul suferit de Dorra, dar şi mutilarea sufletească a lui Kate sunt, de asemenea, sugerate prin intermediul camerelor de luat vederi care „pietrificau expresii, prin efectul lor de stop cadru. Ele fixau cu precizie detaliile, într-o formă cât mai instinctuală”.[169] Astfel, imaginea reda suferinţa personajelor (grimase, rictusuri, mişcări inestetice). Funcţia acestor stop-cadre era de a mări impactul psihologic asupra spectatorilor prin voita tentă obiectivă a redării vieţii interioare a personajelor. De asemenea, desfăşurarea acţiunii scenice era dublată de imagini aparent lipsite de legătură („filmul colcăielii picioarelor pe o stradă anonimă, a paşilor de dans dintr-un parc public în zilele de odihnă, ai paşilor trepidanţi ai luptătorilor din Bosnia”[170]), dar care se relaţionau cu dansul alert al celor patru actriţe care deschidea şi închidea simbolic reprezentaţia. Proiecţia cinematografică şi dansul au fost puse în slujba potenţării ideii centrale a piesei, aceea a căutării identităţii într-o lume supusă ritmului trepidant al vieţii cotidiene. Se crea astfel, sugestia unei discrepanţe între zbuciumul fiinţei şi indiferenţa celorlalţi, angrenaţi în mecanica existenţei.

Aflându-se în faţa unui text scris iniţial în limba franceză, regizorul a preferat ca inclusiv la nivelul limbajului să mizeze pe glisarea celor două limbi: textul prim şi cel rezultat în urma transpunerii în limba română. Spectacolul a fost conceput deci bilingv, existând scene în care una dintre cele două actriţe care întruchipa acelaşi personaj rostea replicile în română, iar cealaltă le dubla, în surdină, în limba franceză: „De la un punct anume, textul în română se estompa şi căpăta glas textul în franceză.”[171] Ideea are o dublă consecinţă. La un prim nivel, ea este pusă în slujba reliefării iden-

[168] Dorina Bohanţov, *Chercher la femme...dans les écrans*, *Sud-Est. Artă. Cultură. Civilizaţie*, 4-2005.
[169] *Ibidem*.
[170] *Ibidem*.
[171] *Ibidem*.

tităților „sparte" ale celor două personaje, a subconștientului care încearcă să exprime fragmentar, prin frânturi lingvistice din limbi diferite, o traumă. La cel de al doilea nivel, se poate presupune că regizorul a mizat pe înlocuirea parțială (sau chiar totală în cazul spectatorilor nefamiliarizați cu limba franceză) a limbajului verbal cu alte limbaje scenice (cel vizual în cazul de față). Imaginile trebuiau să transmită cel puțin la fel de pregnant sensul intrinsec al textului pentru ca finalitatea actului teatral să fie atinsă.

Descompunerea limbajului într-o suită de enunțuri fragmentate, interşanjabile sau repetitive reprezintă doar primul semn al declinului limbajului în teatrul modern. Ea este pusă în slujba încercării de a reliefa precaritatea comunicării dintre oameni. Atunci când menținerea interesului față de ceilalți sau față de lume devine imposibilă, limbajul se fragmentează şi sfârşeşte prin a fi anihilat de sunete aleatorii sau de tăcere. Lipsa cuvântului poate însemna însă şi incapacitatea acestuia de a reda un psihic traumatizat, mutilat de suferință, refuzul de a transpune în limbaj lumea interioară deformată şi, implicit, neîncrederea în forța lui cathartică. Tăcerea ca şi avalanşa de cuvinte sunt semne ale declinului limbajului, ale impasului comunicării. Încercarea de depăşire a acestei crize presupune căutarea unor noi modalități de semnificare, a unor coduri compensatorii.

Dintr-o altă perspectivă, varietatea stilistică apărea ca o marcă distinctivă a discursului dramatic în secolul al XX-lea, dar, dacă la Pirandello se punea în slujba oglindirii unicității fiecărui personaj, a reliefării percepției sale subiective despre univers, treptat, ea se metamorfozează în modalitate de susținere a caracterului fragmentar, de tip colaj, al scriiturii postmoderniste. Prin multitudinea de stiluri se radiografiază pregnant statutul pe care omul contemporan îl are, dar şi încercarea lui disperată de a face față realității polimorfe, anarhice, sufocante. Indiferent dacă este vorba de ascunderea sinelui în tăcere sau în spatele unei avalanşe de enunțuri, limbajul în teatrul modern reliefează impasul comunicării, declinul capacității cuvintelor de a mai semnifica.

CONCLUZII

O privire diacronică asupra modalităților de exprimare a limbajului teatral de la începutul secolului al XX-lea până în prezent surprinde permanentele căutări, metamorfoze, discontinuități în configurarea reprezentației scenice. În interiorul raportului limbaj dramatic/limbaj teatral se observă că primul stă sub semnul efervescenței consolidării propriei autonomii, în timp ce limbajul dramatic apare ca o oglindire a evoluției modului de a percepe statutul cuvântului şi relația sa cu ființa umană de-a lungul secolului trecut.

Având în vedere specificul limbajului dramatic în cazul lui Luigi Pirandello şi Matei Vişniec, se disting direcții de continuitate în structurarea scriiturii teatrale din perspectiva relațiilor care se instaurează între realitate şi ficțiune, între autorul prim/dramaturgul şi autorii secunzi (regizor, actori, scenograf etc.). Nici Pirandello şi nici Vişniec nu percep textul dramatic rupt de reprezentarea sa scenică. În cazul pieselor bazate pe tehnica teatrului în teatru, punerea în scenă face parte din piesa propriu-zisă, autorul substituindu-se tuturor celor implicați în punerea în act a universului de sensuri imaginat.

La ambii dramaturgi, universul ficțional nu mai este înțeles ca o lume secundă, o replică a celei „reale", ci ca o realitate care nu doar dialoghează cu cea dintâi, ci se intersectează, se suprapune peste aceasta. Putem spune că *lumea ca teatru şi teatrul ca lume sunt fețele aceleiaşi realități*.

La Pirandello, teatrul în teatru accentuează tendința antimimetică, opunându-se verismului de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Protagoniştii au conştiința că interpretează un rol, iar spectatorii că participă la punerea în act a reprezentației. Astfel, desfăşurarea liniară a spectacolului este minată din interior. Pe scenă nu se oferă o imagine a lumii, ci se prezintă modul în care realitatea ajunge să fiinţeze în

spectacol. Distrugerea iluziei scenice şi implicarea spectatorilor în actul teatral constituie liniile de forţă ale trilogiei *Şase personaje în căutarea unui autor*, *Astă seară se improvizează*, *Fiecare în felul său*. Configurarea reprezentaţiei se găseşte schiţată în modul de structurare a pieselor, ea nu este lăsată în seama regizorului, actorilor etc. Imaginând personaje ca actanţi în universul spectacolului, Pirandello limitează libertatea regizorului la minim. Teatrul comunică despre artificiile teatrului din interiorul textului dramatic, nu din cel al reprezentaţiei.

Pirandello nu rămâne singura voce ce dezvoltă o concepţie despre raportul artă – realitate, autor – regizor – actori – public descoperită după aproape un secol de către dramaturgia unui Matei Vişniec. Schnitzler sau Jean Genet sunt alţi dramaturgi care optează pentru suspendarea radicală şi voită a frontierei ficţionale între joc şi realitate. Când apar *Spectatorul condamnat la moarte* sau *Bine, mamă…*, spectacolele nu sunt percepute ca experimente dramatice, cum se întâmplase cu piesele pirandelliene, ci ca joc postmodernist superior nu doar cu formulele dramatice, ci cu toţi cei implicaţi în actul naşterii şi receptării reprezentaţiei teatrale.

Dacă însă dramaturgul italian dorea să creeze iluzia naşterii *hic et nunc* a spectacolului în faţa publicului, implicându-l în facerea acestuia (manipulându-i reacţiile prin actori care să joace rolul spectatorilor intrigaţi), Vişniec îşi construieşte textele ca pe un sistem de structuri interşanjabile. Emblematică în acest sens rămâne piesa *Teatrul descompus sau Omul ladă de gunoi.* Actorii, la rândul lor, sunt puşi să intre şi să iasă succesiv din rol, să interpreteze mai multe personaje, să revină asupra unor fragmente etc. Ceea ce poate fi iniţial controlat (intrările şi ieşirile din universul ficţional) ajunge să instaureze propria mecanică, propria logică în care personajele, actorii şi spectatorii se simt deopotrivă prinşi.

Discontinuitatea dintre teatrul profund psihologizat, radiografiind condiţia fiinţei printre ceilalţi într-o lume de „măşti goale" al lui Pirandello şi dramaturgia lipsită de orice iluzii, vorbind despre chiar modul de configurare a iluziilor (personale şi colective) la Matei

Vişniec vine din asimilarea de către dramaturgul român a tuturor experimentelor dramatice ale secolului al XX-lea.

În ceea ce priveşte teatrul în teatru, acesta nu mai este doar „joc […] în formă reflexivă"[172], ci devine metateatru prin accentuarea raporturilor intertextuale (*Maşinăria Cehov*, *Ultimul Godot*, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, *Richard al III-lea nu se mai face…* etc) pe linia deschisă de Gross, Stoppard, Eugen Ionescu etc.

Accentuarea întâlnirii fiinţei cu sinele profund şi cu imaginile sale oglindite în ceilalţi, întâlnire marcată de suferinţă, stând sub semnul alienării (duse până la nebunia aparentă, dar la fel de reală pentru ceilalţi în piesa *Tichia cu clopoţei*, până la nebunia reală şi jocul între adevărul măştii şi masca asumată din *Henric al IV-lea* sau până la disoluţia fiinţei în *Aşa e (dacă vi se pare)* ori până în moarte în *Îmbrăcaţi-i pe cei goi*) lasă locul căutării identităţii şi vinovăţiei de a fi angrenat într-o istorie absurdă, abrutizantă, mutilantă (*Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii câmp de luptă în războiul din Bosnia*, *Hotel Europa Complet*, *Recviem*, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* etc.). Supuse mecanismului de dezumanizare, personajele teatrului contemporan nu pot trăi altfel decât ca spectre, aşteptând continuu întâlnirea cu oroarea sau moartea. Când acest fapt nu se produce, ele sunt aservite obiectelor, reduse la o suită de gesturi sau activităţi stereotipe. Se autoiluzionează că trăiesc pentru a nu recunoaşte nici măcar faţă de sine eşecul unei existenţe vidate de sens.

Această lichefiere a personajelor este susţinută de tehnici dramatice care amplifică sugestia crizei: pulverizarea acţiunii dramatice, finalul ciclic, spaţiul amplu acordat monologului interior sau fluxului conştiinţei, anularea iluziei reprezentaţiei prin tehnici de distanţare de tipul celor brechtiene (prezenţa naratorilor, a comentatorilor, intercalarea unor bucăţi muzicale, inserări de documente, pagini de jurnal, scrisori etc.).

Dacă *Şase personaje…* poate fi privită şi din perspectiva punerii sub lupă a întregii poetici teatrale anterioare, o piesă precum

[172] M. Schmeling, *op. cit*, p. 5.

Bine, mamă... se înscrie în direcția unui alt tip de distanțare decât cea brechtiană. Accentul nu mai cade pe actorul care subliniază relația sa cu rolul, ci pe munca întregii echipe. Pus în scenă, acest travaliu joacă inclusiv raportul personajelor cu autorul și cu publicul. E un amestec aproape imposibil de decelat între enunț (spectacolul care se face) și enunțare (reflecțiile pe marginea a ceea ce spun). Munca teatrală ca activitate autoreflexivă există în trilogia lui Pirandello *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Astă seară se improvizează*, *Cum vă place*. La Vișniec, ea apare însă ca activitate dublată de ludic, prin prisma valorificării descoperirilor experimentate de spectacolele lui Vitez de exemplu, sau ale actorilor de la Living Theatre.

Teatrul se desemnase „ca lume deja contaminată de iluzie și teatralitate"[173] de la începutul secolului și își exhibase acest statut, îl așezase sub lupa propriei arte. Nota gravă evidentă la Pirandello lasă treptat locul dimensiunii parodice, ironiei și autoironiei, dimensiuni dobândite odată cu experiențele teatrului absurdului.

Din perspectiva teatrului contemporan, personajul și limbajul în piesele pirandelliene chiar fragmentare, discontinui, interogative și sfâșiate aproape până la anihilare sunt coerente și inteligibile. Dramaturgia contemporană propune un alt tip de structură dramatică – implicită și eliptică: „între replici sunt incluse evenimente ipotetice și virtuale ce transformă adesea textul într-o șaradă care te silește să ghicești ceea ce nu este explicit în destinele «vorbite» ale personajelor"[174]. Aceste trăsături care își au originea de asemenea în experiența teatrului absurdului definesc un text reflexiv și deschis (în sensul unui grad ridicat de libertate pe care autorii contemporani tind să-l lase regizorilor în ceea ce privește punerea în scenă).

Dincolo de elementele de discontinuitate firească, dată de situarea cronologică în momente diferite ale exprimării limbajului dramatic (la diferență de aproximativ opt decenii) există direcții, strategii și tehnici teatrale comune utilizate în interiorul structurării

[173] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 204.
[174] Mircea Ghițulescu, *Literatura viitorului*, *Drama*, 1/2001.

textului dramatic care fac din Luigi Pirandello și Matei Vișniec dramaturgi înrudiți prin viziunea despre lume și teatru.

Ideea de bază a acestei lucrări a fost aceea că în spatele oricărui demers, chiar al celui aparent original, se află întotdeauna un altul: o viziune, o idee la care se poate raporta. Nu există discontinuitate decât în continuitate și orice element de modernitate devine la un moment dat tradiție[175], orice formulă – manierism, orice soluție – utopie.

[175] Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*; ediția a II-a revăzută și adăugită, Polirom, Iași, 2005.

OPERE

Luigi Pirandello, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

Luigi Pirandello, *Uriaşii munţilor. Mit*, traducere de Florian Potra, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, II, III, IV, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1993.

Matei Vişniec, *Păianjenul în rană. Teatru*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1996.

Matei Vişniec, *Groapa din tavan. Teatru*, vol. II, Editura Cartea Românească, 1996.

Matei Vişniec, *Teatru descompus sau Omul – Ladă – De – Gunoi. Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii – Câmp de luptă în războiul din Bosnia*, Editura Cartea Românească, 1998.

Matei Vişniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal şi alte piese*, Editura Aula, Braşov, 2001.

Matei Vişniec, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, cu un cuvânt înainte al autorului şi o postfaţă de Mirela Nedelciu-Patureanu, Editura Paralela 45, 2005.

Matei Vişniec, *Omul cu o singură aripă*, Editura Paralela 45, 2006.

Matei Vişniec, *Ioana şi focul. Avanpremieră*, în revista „*Viaţa Românească*", Uniunea Scriitorilor din România, Redacţia Publicaţiilor pentru Străinătate, nr. 6-7/2007.

Piese în limba franceză:

Du pain plein les poches, piesă editată de Compania Teatrală Pti[illegible]gent şi Arabesques Editions, Lyon, 1994.

Trois nuits avec Madox, Editura Lansman, Belgia, 1995.
Les partitions frauduleuses, Editura Crater, Paris, 1995.
Les chevaux à la fenêtre, Editura Crater, Paris, 1996.
Le dernier Godot, piesă editată de Compania Teatrală Pli Urgent şi Editura Cosmogone, Lyon, 1996.
Théâtre decomposé ou L'homme - poubelle, Institutul Francez din Bucureşti şi Editura L'Hartman, Paris, 1997.
Lettres aux arbres et aux nuages, Editura Actes Sud – Papiers, în culegerea de piese francofone *Brefs d'Ailleurs*, Paris, 1997.
Du sexe de la femme comme champ de bataille dans le guerre de Bosnie, Editura Actes Sud – Papiers, Paris, 1997.
Paparazzi ou La chronique d'un lever du soleil avorté, Editura Actes Sud – Papiers, Paris, 1997.
Comment pourais-je être un oiseau?, Editura Crater, Paris, 1997.
L'Histoire des ours Panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Frankfurt, Editura Actes Sud – Papiers, Paris, 1998.
Petit boulot pour vieux clown, Editura Actes Sud – Papiers, Paris, 1998.
L'Histoire du Communisme racontée aux malades mentaux, Editura Lansman, 2000.
Le Roi, le Rat et le Fou du Roi, Editura Lansman, 2002.
Attention aux vieille dames rongées par la solitude, Editura Lansman, 2004.
Du pain plein les poches et autres pièces courtes, Editura Actes Sud - Papiers, 2004.
Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui c'est passé au premier, Editura L'Espace d'un instant, Paris, 2004.
La machine Tchekhov, Editura Lansman, Belgia, 2005.
La femme - cible et ses dix amants, Editura Lansman, Belgia, 2005.
Richard III n'aura pas lieu, Editura Lansman, 2005.
La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour, piesă nepublicată.

BIBLIOGRAFIE

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Éditions Gallimard, 1994.
Auger, Cristian, *Vişniec: le chouchou!*, *„Lyon Matin"*, 1 iulie1992.
Balaci, Alexandru, *Luigi Pirandello*, Editura Univers, Bucureşti, 1986.
Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, ediţia a II-a, Editura Teora, 2000.
Banu, George, *Modurile de comunicare teatrală în secolul XX*, rezumatul tezei de doctorat, Bucureşti, 1973.
Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.
Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
Bârlădeanu, Lucreţia, interviu cu Matei Vişniec, *„Contrafort"*, Chişinău, 11 (97), noiembrie, 2002.
Benhamou, Anne-Francoise, *Le Monoloque*, *„Altérnatives théâtrales 45"*.
Benhamou, Anne-Francoise, *Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?*, *„Altérnatives théâtrales 45"*.
Berlogea, Ileana, *Pirandello*, Bucureşti, E.L.U., 1967.
Bohanţov, Dorina, *Cherchez la femme...dans les ecrans*, *„Sud-Est. Artă. Cultură. Civilizaţie"*, 4/2005.
Bonghi, Giuseppe, *Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello*, Milano, 1998.
Bonghi, Giuseppe, *Biografia di Luigi Pirandello*, Milano, 1996.
Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în româneşte de Ileana Littera, Unitext, Polirom, Iaşi, 2004.
Bost, Bernadette, *Leçons de théâtre*, *„Le Monde"*, miercuri, 28 iulie 1993.

Brecht, Bertold, *Scrieri despre teatru*, texte alese şi traduse de Corina Jiva, prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Brook, Peter, *Spaţiul gol*, în româneşte de Marian Popescu, prefaţă de George Banu, Bucureşti, Editura Unitext, 1997.
Calabrèsse, Jean, *Matei Vişniec. De l'écriture à la scène, „Le Provençal"*, luni, 9 noiembrie 1992.
Calabrèsse, Jean, *La parole selon Visniec, „Le Provençal"*, vineri, 13 noiembrie 1992.
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Polirom, 2005.
Castris, Leone, *O istorie a lui Pirandello*, traducere de Ştefan Crudu, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
Caufman-Blumenfeld, Odette, *Teatrul european – teatrul american*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1998.
Cernat, Paul, *Un teatru exorcist, „Revista 22"*, nr.797.
Ceuca, Justin, *Despre constituirea dramei (eseu)*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1995.
Ciubotaru, Adrian, *Maşinăria Vişniec*, *„Contrafort"*, Chişinău, 11 (97), noiembrie, 2002.
Corvain, Michel, *Dictionnaire Encyclopedique du Théâtre*, vol.I, II, Paris, Bordas, 1991.
Creţu, Bogdan, *Matei Vişniec un optzecist atipic*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2005.
Crişan, Sorin, *Teatru, viaţă şi vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.
Danan, Joseph, *Le cerveau du guerrier. Sur deux pièces de Matei Vişniec, Jouer le monde – La scène et le travail de l'imaginaire, "Études Théâtrales"*, 20/2001, Centres d'études théâtrales, Université catholique de Louvain.
Dărămuş, Lucia, *Matei Vişniec faţă în faţă cu Emil Cioran, „Dacia literară"*, anul XVI, nr. 61 (4/2005).
Deshoulières, Cristophe, *Le théâtre au XX-ème siècle en toutes lettres*, Collection dirigée par Daniel Bergez, Bordas, Paris, 1989.

Dort, Bernard, *La representation émancipée. Essai*, serie dirigée par George Banu, Actes Sud, 1988.
Dumitrescu, Valentin, *Portretul artistului în filigran*, *„Revista 22"*, nr. 805, 9-15 august.
Fedorenco, Victoria, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, *„Sud-Est. Artă. Cultură. Civilizaţie"*, 1/2005.
Giudide, Gaspare, *Pirandello e Adriano Tilgher* în volumul *Luigi Pirandello*, UTET, Torino, 1963.
Gossner, John, *Formă şi idee în teatrul modern*, traducere şi prefaţă de Andrei Băleanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
Ionescu, Eugen, *Note şi contranote*, traducere şi cuvânt introductiv: Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
Iorgulescu, Mircea, *Vedeniile Lui Matei Vişniec*, *„Revista 22"*, anul XIII (646).
Jadot, B., *Les Partitions frauduleuses. Éxercises de style, jeux d'acteurs, écriture brute de mots...L'Iris joue la créations*, *„Le Progrés"*, joi, 6 mai 1993.
Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Presses Universitaires de France, 1990.
Ruy-Chaix, *Luigi Pirandello*, Classiques du XX-e siècle, Éditions Universitaires, Paris, 1970.
Macchia, Giovanni, *Pirandello a sessant'anni dalla morte* în volumul *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, 2000.
Rusu, Ana Maria, *Spaţii literar-teatrale*, Editura Artes, Iaşi, 2006.
Merle, Patrick, *L'univers fascinant de Matei Vişniec*, *„Le Méridional"*, jeudi 14 mars 1996.
Mija, Anişoara, *Estetica artei actorului în modernitatea teatrului contemporan*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2002.
Modreanu, Cristina, *Libertatea din cap – Richard al III-lea se interzice*, *„Gândul"*, mai, 2006.
Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. III, traducere din limba italiană şi note de Lia Busuioceanu şi Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

Pasini, F., recenzie la volumul: *Luigi Baccolo: Luigi Pirandello (con una lettera di S.E.Arturo Farinelli)*, Genova, 1937.
Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Dunod, Paris, 1996.
Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971.
Pirandello, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Éditions Gallimard, 1990.
Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Bordas, Paris, 1991.
Salinari, Carlo, *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian (D'Annuzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, în româneşte de Constantin Ioncică, Bucureşti, Editura Univers, 1971.
Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique*, Nizet, 1957.
Schmeling, M., *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres modernes, Paris, 1982.
Sciascia, Leonardo, *Pirandello e il Pirandellismo, con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Edizioni Salvatore Sciascia, Palermo, 1953.
Simonca, Ovidiu, Interviu cu Matei Vişniec, *„Observatorul Cultural"*, 22 aprilie, 2005.
Solal, Elsa, *Le defi, „Altérnatives théâtrales 45"* nr. 45, iunie 1994, Bruxelles.
Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuşi. Însemnările zilnice ale unui elev*, în româneşte de Lucia Demetrius şi Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1955.
Ştefănescu, Alex., *Matei Vişniec, contemporanul nostru*, *„România literară"*, 17 martie 1999.
Ştefănescu, Alex., *Matei Vişniec* în *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.
Suaud, Olivier, *Matei Vişniec. La disparition du personnage*. Mémoire présenté pour l'obtention de la Maitrise de Lettres Modernes, sous la direction de Monsieur Arnaud Rykner, iunie 2001.

Tilgher, Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo, preceduto da un saggio sul'arte come originalità e i problemi dell'arte*, Roma, 1928.
Tonitza-Iordache, Michaela, George Banu, *Arta teatrului*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, traducerea textelor inedite: Delia Voicu, Editura Nemira, 2004.
Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, 1999.
Ungureanu, Cornel-Mihai, Interviu cu Matei Vişniec, *„Revista 22"*, anul XIV (790).
Van Tieghem, Phillipe, *Histoire du théâtre italien*, PUF, Paris, 1965.
Vinaver, Michel, *Le texte doit rester un object insoluble*, *„L'année du théâtre 1992-1993"*, sous la direction de Pierre Laville, Hachette, 1993.
Vişniec, Matei, *Les mots, eux, c'est...de la traduction*, în *„Revista Institutului Francez"* din Bucureşti.
Vodă Căpuşan, Maria, *Teatru şi actualitate*, Editura Cartea Românească, 1984.
www.aml.cfwb.be
www.lansman.org
http://www.LiterNet.ro
www.mateivisniec.home.ro
www.piccoloteatro.it
www.pirandelloweb.com
www.revistadrama.ro

BIBLIOTECA JUDEŢEANA „GH.ASACHI" IAŞI